

Was nun mit der Zeit?
Beuys Plädoyer für ein erweitertes Zeitbewusstsein

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung des akademischen Grades
eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.)
dem
Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften
der Philipps-Universität Marburg

vorgelegt von
Svenja Kriebel
aus Gummersbach

Kaiserslautern 2011

Elektronische Publikation: Marburg 2016

Vom Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften der Philipps-Universität Marburg als Dissertation angenommen am: 15.06.2011

Tag der Disputation am: 22.09.2011

Erstgutachter: Prof. Dr. Christa Lichtenstern

Zweitgutachter Prof. Dr. Heinz Heller

Inhaltsverzeichnis

Anmerkung zur elektronischen Publikation 2016	1
Dank	1
1 Einleitung	4
1.1 Forschungslage	20
2 Was nun mit der Zeit? Ein „Beuysnobistikum“ zum Begriff der Zeit	27
2.1 „Zeitelement“	29
2.2 „Zeitband“	30
2.3 Über-/ Gegen- / Antizeit	33
2.3.1 Annäherung an den Begriff „Anti-/Gegenzeit“	33
2.3.2 Exkurse	35
2.4 Das eine nicht ohne das andere: die enge Verbindung von Physis und Geist und von Zeit und Antizeit	47
3 Das zeitliche Element in den Aktionen – das „Material“ Zeit	56
3.1 Irritation: Aktion „wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“ (Düsseldorf 1965)	57
3.2 Zeit und Dauer: Aktion „und in uns ... unter uns ... landunter“ (Wuppertal 1965)	61
3.3 Ein erstes Resümee	66
4 „An der Zeitmauer“ – Ernst Jüngers Lektüre der Zeitzeichen	74
4.1 An der Zeitmauer: Ernst Jünger und Joseph Beuys	74
4.3 Das aktuell wirksame Zeitelement aus der Sicht Jüngers: Lineare Zeit und ihre Symbole Uhr, Technik und Geschwindigkeit	77
4.3.1 Astrologische versus rationale Zeit	82
4.3.2 Technisierung – Rationalisierung – Beschleunigung	84
4.3.3 Uhren	87

4.4	Schicksalszeit: Mythos und Religion - sinnstiftende Anschauung zeitlicher Zusammenhänge	90
4.4.1	Jüngers Vorstellung einer Entwicklungsgeschichte des Menschen: Bilanz einer kontinuierlichen Verlustgeschichte	90
4.4.2	Übergang vom Mythos zur Geschichtsschreibung	92
4.4.3	Religion: Christentum	94
4.5	Interpretation der Zeitzeichen	97
4.5.1	Der Übergang zu einem neuen Zeitgroßraum	97
4.6	Ernst Jünger und Joseph Beuys – parallele Vorstellungswelten?	103
4.6.1	Mythos, Geschichte, Säkularisation: Zukunft?	104
4.6.2	Uhr: Augenblick und Dauer - Ticken und Kontinuität - ein Gegensatz oder gegenseitige Bedingung?	114
4.6.3	Krise als Ist- und Durchgangszustand	122
4.6.4	Freiheit und Schöpfertum	127
4.6.5	Synthese von horizontalem und vertikalem Geschichtsverständnis – Das Geschichtsverständnis von Ernst Jünger	130
5	Zeitlos und dennoch individuell: Archetypen – Urbilder des Menschen	138
5.1	„Freitagsobjekt »1a gebratene Frischgräte« (Hering)“, - Zur Funktion von Urbildern	141
5.1.1	Der Fisch	146
5.1.2	Asche	152
5.1.3	Carl Gustav Jung – archetypische Bilder und kollektives Gedächtnis oder Unbewusste	161
5.2	Vertikalität und Dauer - absichtsbefreites (Er-)Warten.	174
5.2.1	Die Vertikale – Symbol des Empfangens und Austauschs geistiger Kräfte	175
5.2.2	Andauerndes Stehen	181
5.2.3	Straßenbahnhaltestelle. Ein Monument für die Zukunft	186
5.2.4	Der Stab	193

6 Das Gehen verstehen oder das Denken ergehen – eine Verflechtung von Augenblick, Dauer und Ewigkeit	206
6.1 Der Gang des Menschen – eine Überlegung zur Ursache des Fortschritts	223
6.2 Das Denken ergehen - eine Theorie Honoré de Balzacs	226
6.2.1 Das Vermessen - eine grundlegende Vorgehensweise des Menschen?	226
6.2.2 Das Gleichgewicht	260
6.2.3 Das Gehen – eine Theorie bei Honoré de Balzac und eine Praxis bei Joseph Beuys	262
6.2.4 Im Fuß liegt das Geheimnis des aufrechten Ganges	264
6.2.5 Exkurs: Gehen und Denken als ein gängiger Topos in der Literatur	265
6.2.6 Kälte und Wärme – Leben und Tod	267
7 Fazit und Schluss	271
Literaturverzeichnis	279
Abbildungsverzeichnis	313

Anmerkung zur elektronischen Publikation 2016

An der Philipps-Universität Marburg habe ich die Arbeit *„Was nun mit der Zeit?“ – Beuys Plädoyer für ein ergänzendes Zeitbewusstsein* am Fachbereich für Germanistik und Kunstwissenschaft am 15. Juni 2011 eingereicht.

Überarbeitet und fertig gestellt wurde diese Arbeit neben den Aufgaben einer zweifachen Mutter und denen einer in Vollzeit tätigen Museumskuratorin. Die Zeiten für die Überarbeitung meiner Forschungsergebnisse und dem sprachlichen Schliff ihrer Darstellung verdanke ich vor allem der Unterstützung durch meine Familie. Mit dem Heranwachsen der damals noch kleinen Kinder und den weitreichenden beruflichen Anforderungen musste allerdings auf eine Aktualisierung der Literatur- und Forschungslage verzichtet werden. Dafür bitte ich alle an diesem Themenkomplex interessierten Leser und Leserinnen um Verständnis.

Dank

Die vorliegende Untersuchung zur „Zeit“ im Werk von Joseph Beuys konnte nicht ohne die Unterstützung zahlreicher Personen realisiert werden, die mir mit Rat, Wissen, wertvollen Hinweisen sowie in menschlichen Belangen zur Seite gestanden haben.

An erster Stelle gilt mein Dank meiner Doktormutter Prof. Dr. Christa Lichtenstern: Ihrer umfassenden fachlichen Begleitung von ersten Studentatagen an, ihr stets großes Interesse, verbunden mit einem ansteckenden und aufmunterndem Optimismus kommt großer Verdienst am Zustandekommen dieser Arbeit zu. Nicht zuletzt ist ihre anregende Forschung (auch zu Joseph Beuys) ein wichtiger Inspirationsquell meiner eigenen Überlegungen gewesen.

Nicht minder gebührt mein Dank dem Medienwissenschaftler Prof. Dr. Heinz-Bernd Heller als Zweitgutachter dieser Arbeit. In der Rückschau auf die Studienzeit waren seine interdisziplinären Forschungen und begeisternden Seminare ein wichtiger Anstoß zur Auseinandersetzung mit theoretischen Überlegungen.

Die Zeit als Kollegiatin am Graduiertenkolleg „Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung“ der Johann Wolfgang-Goethe Universität Frankfurt am Main gab meinen Überlegungen zum Werk von Joseph Beuys wichtige Impulse. Dafür sei vor allem den beiden Leitern Prof. Dr. Burkhardt Lindner (1943 - 2015) und Prof. Dr. Hans-Thies Lehmann gedankt. Die zahlreichen anregenden Gespräche mit den Mitgliedern des Kollegs, sowie die Erfahrungen während gemeinsam durchgeführter Exkursionen und organisierter Symposien sind nicht allein mit überaus positiven Erinnerungen verbunden, sondern sie flossen auch konkret in diese Arbeit ein. Das Kapitel „Das Gehen verstehen oder das Denken ergehen – eine Verflechtung von Augenblick, Dauer und Ewigkeit“ hat hier wichtige erste Impulse bekommen.

Tief empfundener Dank gilt Dr. Marion Thielebein M.A. für die zahlreichen klärenden Gespräche und kritischen Nachfragen. Dieser intensive Austausch hat mich bis zum Schluss durch die Doktorarbeit getragen. Für weitere sehr hilfreiche Gespräche danke ich Dr. Wolfgang Zumdick und Prof. Dr. Helmut Zander; letzterer hat mich insbesondere in der schwierigen Endphase zum Durchhalten motiviert. Dr. Britta E. Buhlmann sei für ihre wohlwollende Anteilnahme und generelle Unterstützung gedankt. Lebenspraktische Unterstützung und ein geduldiges Ohr erhielt ich von Gertrud Buhlmann (1927-2012). Jeanette Sallwey (Frankfurt am Main) und Nancy West (Berlin) haben als fachfremde Personen die somit nicht ganz einfache Aufgabe des Korrekturlesens bestens gemeistert.

Ein ganz besonderer und herzlicher Dank gebührt meiner Familie: Meinem Mann, Kai Lambers, der mir in allen Belangen der Dissertation ein wichti-

ger Gesprächspartner war. Ohne seine darüber hinaus gehende tatkräftige Unterstützung, mir wann immer möglich einen ruhigen Denkraum zu verschaffen, hätte diese Arbeit niemals abgeschlossen werden können. Karla Lambers danke ich besonders für die überlebensnotwendige Unterstützung unseres Haushalts. Unvergessen bleibt mir die Generosität, mit der unsere Kinder Philemon und Phine häufig auf eigene Belange verzichteten und mich „zum Promovieren“ entließen.

Abschließend sei aufs herzlichste meinen Eltern, Elke und Ulrich Kriebel, gedankt. Sie haben mich vorbehaltlos unterstützt und im steten Vertrauen geduldig auf dem Weg zur Promotion begleitet. Ihnen sei dieses Arbeit gewidmet.

1 Einleitung

„Kunst ist nicht zum Verstehen da. Unter Verstehen verstehen die Leute sofort, den Zusammenhang begreifen [...] Aber das ist nicht die Aufgabe der Kunst. Kunst hat noch einen anderen, einen quasi-religiösen Charakter, weil sie ja doch noch auf tiefere Lebenszusammenhänge aufmerksam machen will.“¹

Als Joseph Beuys 1984 im Gespräch über seine Arbeit „Straßenbahnhaltestelle“ mit Studenten der Kunstgeschichte der Katholischen Universität Nimwegen in Düsseldorf diskutierte, bedauerte er, schon zu viel über den Kontext dieser Installation bekannt gegeben zu haben. Mit diesem Wissen im Gepäck würde sein Werk nur noch in Bezug auf seine semantischen Bedeutungen gelesen und schließlich in Form einer Übersetzung nach Art von „das bedeutet das“ verkürzt verstanden werden. Dieses vergleichsweise einfache Nachvollziehen verhindere eine wichtige Wahrnehmung des Werkes, seiner Materialien und Formen. Wie Beuys betont, könnten hier Kräfte gespürt und erfahren, also umfassend wahrgenommen werden, die keinesfalls in semantischen Sätzen ihre treffende Wiedergabe fänden. Diesen besonderen Kräften nachzugehen, die im Betrachten seiner Werke eine Wirkung in Form von Spüren, Fühlen und Empfinden entfalten können ist sein Ziel oder anders ausgedrückt: Der Möglichkeit einer anderen Wahrnehmung Raum zu geben, sie nicht mit rationalen Erklärungen zu verhindern.

Um Menschen auf die Fährte tieferer Lebenszusammenhänge zu bringen, nutzt Beuys in seinem künstlerischen Werk zahlreiche Strategien, die mit vielen Konventionen brechen. So hat die Wahl seiner häufig eingesetzten Materialien Fett und Filz zu erhitzten Debatten um den Kunstbegriff geführt. Ein Grund dafür war die hieran zum Ausdruck gebrachte grundlegend neue Auffassung von Ästhetik. Seine in den Aktionen vollzogenen

¹ Beuys (1984) zit. nach: Kat. Beuys 2000, S.135.

Handlungen entzogen sich einem rationalen Denken und hatten hierin einen beabsichtigt provokativen Charakter. Bis in die zarte und unterbrochene Strichführung seiner Zeichnungen, die er mitunter als „ultravisibel“, weil kaum sichtbar, bezeichnete, unterlief Beuys die vorherrschenden, von einer naturwissenschaftlichen Sicht geprägten Wahrnehmungsgewohnheiten seiner Zeit.²

Ohne tiefer auf die Wissenschaftsgeschichte eingehen zu wollen, hat das, vereinfacht gesprochen, „Vermessen der Umwelt“ zu einem umfangreichen rationalen Wissen geführt. In seiner analytischen Präzision und Konzentration auf die Darstellung von Vorgängen, die alle auf beweisbaren Zusammenhängen beruhen, ist jedoch auch eine sinnhafte Verankerung des Menschen kontinuierlich verloren gegangen. Eine Antwort auf die Frage nach Sinn und Zweck menschlichen Daseins wird in einer Welt der Wissenschaftsgläubigkeit weder gesucht noch gegeben. Das dem menschlichen Dasein immanente Bedürfnis nach einem metaphysischen Bezug bleibt ungestillt und führt zu einer zunehmenden Entfremdung seiner selbst.

Um zu einem umfassenden Verständnis des Seins zurückzuführen, das auf wesentliche Fähigkeiten und Wahrnehmungen jenseits einer rationalen Erklärungsweise vertraut, entwickelt Beuys Bilder, die ein Bedürfnis nach solchen Zusammenhängen wieder zu wecken suchen. Dabei nutzt er Zeit in unterschiedlichen Konstellationen, um ein Gespür für den Bedeutungsgehalt unseres Daseins zu entwickeln.

² Der Geograf, Botaniker und Physiker Friedrich Wilhelm Heinrich Alexander von Humboldt (1769 -1859) war einer der letzten, der in seinem fünfbändig angelegten Werk „Kosmos“ (erschienen 1845 -1862) eine Gesamtschau wissenschaftlicher Untersuchungen der physischen Welt mit der Überzeugung von einer Natur verband, die er als ein durch innere Kräfte belebtes Ganzes verstand. Doch der Blick auf einzelne Fakten und Berechnungen brachte bahnbrechende Erkenntnisse. Der Physiologe und Physiker Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz (1821-1884) schließlich erhob das präzise Experiment, verbunden mit mathematischer Theorie, zur grundlegenden wissenschaftlichen Methode. Damit wurden zunehmend Magie und Aberglauben verbannt, was vor allem auch der Medizin enorme Fortschritte brachte. Der Pathologe Rudolf Virchow (1821-1902) erkannte, dass Krankheiten auf Störungen von Zellfunktionen basieren und brach so endgültig mit der bis dahin geltenden Vorstellung von den Körpersäften.

„Der Tod hält mich wach“³ – mit diesem häufig zitierten Leitspruch spannt der Künstler einen Bogen zwischen Tod und Leben (Wachsein) und weist so eine Richtung, auf die hin er die Wahrnehmung ausgerichtet wissen möchte: Der Tod nicht als ein irgendwann eintretendes definitives Ende, sondern als eine das Leben begleitende ständige Ahnung, die die Achtsamkeit schärft, so jegliche Wahrnehmung in besonderer Weise formt und damit den Verlauf von Zeit bewusst werden lässt.

„Was nun mit der Zeit?“ Diese Frage hatte Beuys auf die Rückseite einer Einladung der Galerie Konrad Fischer mit einem überdimensionierten Fragezeichen geschrieben. Dieses Relikt, das Eva Beuys mit zahlreichen anderen Notaten unter dem Titel „Das Geheimnis der Knospe zarter Hülle“ im Jahr 2000 veröffentlicht hat, entstand zwischen 1983 und 1985, wenige Jahre vor Beuys' Tod.

Seine Frage dient hier als Ausgangspunkt für Überlegungen, die sich bemühen nachzuzeichnen, wie Beuys „Zeit“ innerhalb seines Werkes thematisiert hat.

³ Beuys (1973) in: Oliva 1986.

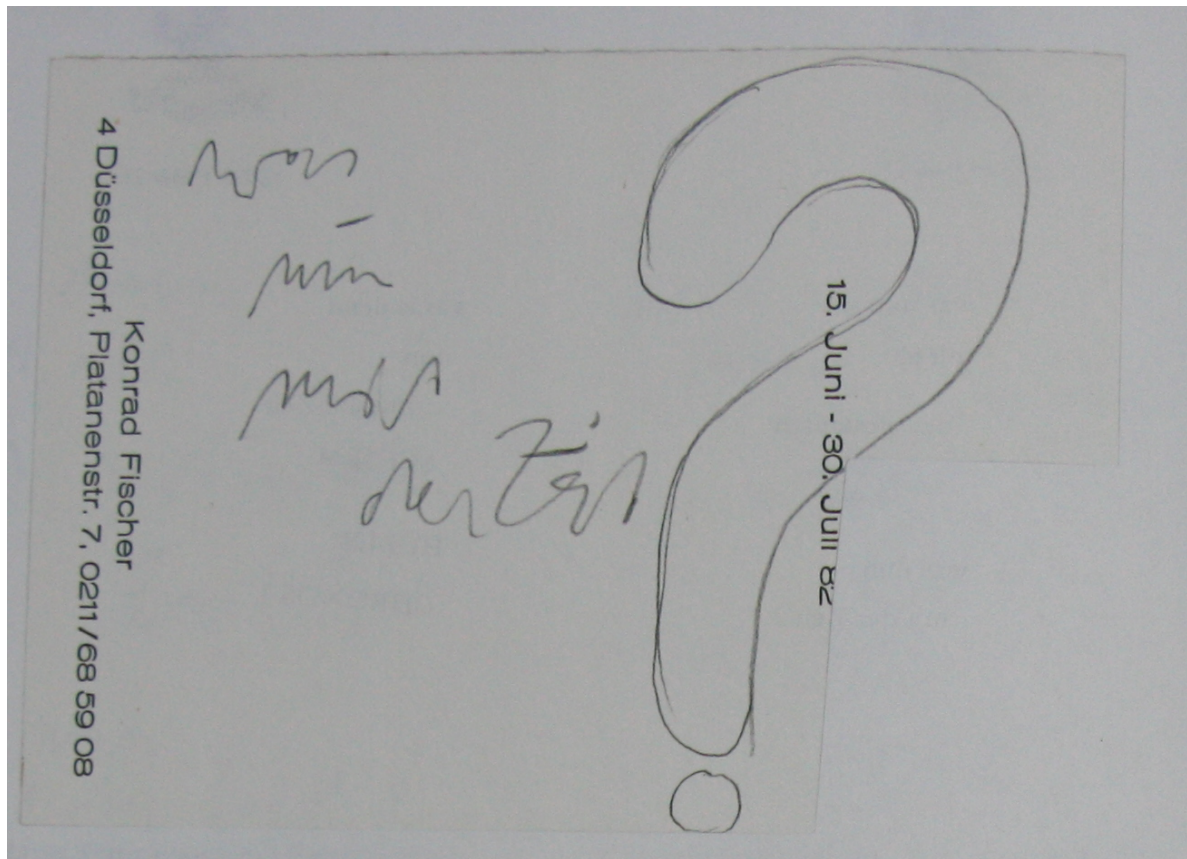


Abb 1 : O.T., 1983-1985

„Was nun mit der Zeit?“ Beuys notiert diese Frage wiederholt, manchmal ergänzt um einige zusätzliche Wörter oder kurze Sätze, manchmal in einer offenkundigen Variante des gleichen Themas. Sie alle kreisen in einem suchenden Duktus, um die Frage nach dem Wesen der Zeit. Die Wörter erscheinen wie erste Ideen, einem Brainstorming vergleichbar, meist untereinander notiert. In der Offenheit ihrer Bezüge und der ungewöhnlichen Schreibweise – mitunter wird in Halb- oder in sich fast schließenden Kreisen auf den Notizzetteln geschrieben – erhalten die flüchtigen, rasch dem Vergessen entrissenen Aufzeichnungen eine eigene Poesie. Mit großen Buchstaben geschrieben findet man die Wörter „Schirm, Hülle, Chronos“. Und auf einer weiteren Notiz: „Zeitkonverter, Mein Mantel, Mantel“ sowie den nahezu rund geschriebenen merkwürdigen Satz: „Zeit fuß [sic.] sich in den Mantel ein“.

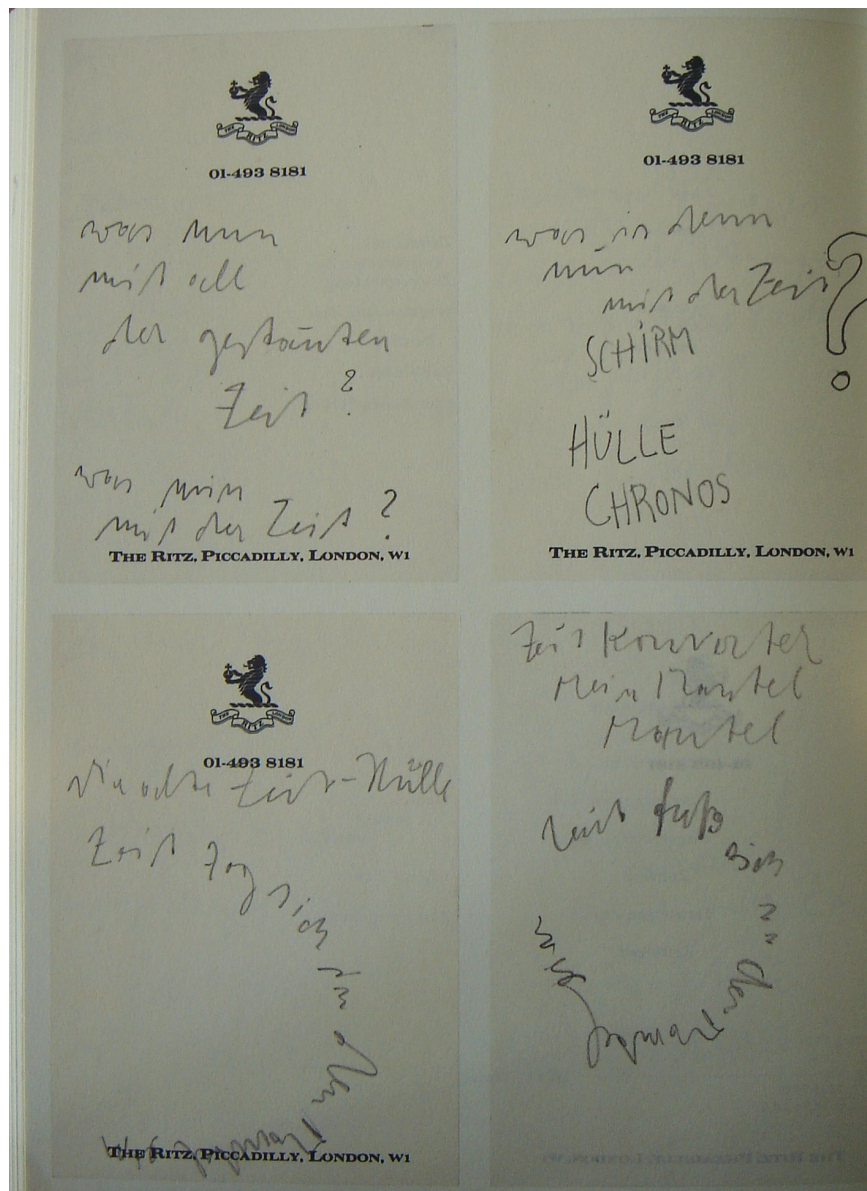


Abb. 1a:
O.T. 1983 -1985

Verfolgt man die etymologischen Wurzeln einiger dieser Wörter, so gewinnen die wie assoziativ hingeworfenen Notate einen größeren inhaltlichen Zusammenhang.

In enger Verbindung stehen „Mantel“ und „Hülle“. Das Wort „Mantel“ leitet sich von lateinisch „mantellum“ ab, das auch „Hülle“ oder „Decke“ heißen kann. Übertragen wird es auch für „Verhüllung oder Umhüllung“ verwendet.

Die enge etymologische Verwandtschaft von Hülle und Mantel hat möglicherweise Beuys bewogen, sie in seinen schriftlichen Gedankenspielen synonym zu verwenden.

Das Wort „Schirm“ leitet sich vom mittelhochdeutschen „schirm“ ab und bezeichnete ursprünglich den Schild des Kämpfers, genauer wohl den Fellüberzug seines Schilds. Es ist mit dem altindischen Wort Carman – „Fell, Haut“ und lateinisch „corium, scortum“ „Leder“ verwandt. Darüber hinaus bezeichnete das Substantiv im übertragenen Sinn „schon früh die Kunst des Parierens (schirmen) und entwickelt allgemein den Begriff des militärischen oder rechtlichen Schutzes, wie er [...] im „Schirmherr“ (Protektor) vorkommt.“⁴ Wortgeschichtlich verbindet der Schirm also sowohl den Schutz als auch ein kämpferisches Element diesen zu verteidigen und zu erhalten. Interessant im Zusammenhang mit Beuys wird die Verbindung zum Fell – ist doch ein Mantel aus Pelz Hülle und Schutz: außergewöhnliches, gleichermaßen auffälliges wie kostspieliges Kleidungsstück, das Beuys in einigen seiner Aktionen und später auch in der Installation „Palazzo Regale“ wirkungsvoll eingesetzt hat (Neapel, 1985).⁵

Dieser besondere Mantel ist ein prächtiges Exemplar aus sibirischem Luchs, den Beuys 1969 bei einem Düsseldorfer Pelzhaus eigens fertigen ließ. Wie Eva Beuys berichtet, hat er ihn in allen Details selbst entworfen. Wichtig war ihm offenbar eine für das Futter vorgesehene spezielle blaue Seide, die eigens besorgt werden musste.⁶ Das auffällige Kleidungsstück trug Beuys während mehrerer Aktionen,⁷ bevor er es schließlich 1985, ein Jahr vor seinem Tod, in Neapel in seiner Installation „Palazzo Regale“ ausgebreitet in eine Vitrine legte. Wie in seinen installativen Arbeiten üb-

⁴ Duden 1989, S. 631.

⁵ 1991 wurde diese Arbeit von der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf angekauft.

⁶ Schneede 1991, S. 243.

⁷ Beuys hat den Mantel 1969 während einer Protestaktion getragen, die im Zusammenhang mit den Auseinandersetzungen an der Düsseldorfer Kunstakademie stand, während der Aktion „Titus/Iphigenie“ (Frankfurt 1969), sowie ein Jahr später in einem zur Kopenhagener Ausstellung „Tabernakel (Louisiana Museum, 1970) produzierten Film. Aufgezeichnet wurde seine Aktion „Transsibirische Eisenbahn“.

lich, finden sich auch hier Objekte, die aus anderen Werken oder Aktionen stammen. In ihrer Anordnung um den Mantel herum, halten sie das Bild eines Menschen präsent. Ein Kopf, dessen Mimik Schmerz assoziiert, zuoberst, zwei Orchesterbecken flankierend, also auf Höhe der Hände, und eine große Muschel an die Stelle der Füße. Uwe M. Schneede interpretierte diese Objekt-Zusammenstellung als ein „Zeichen der Hoheit, des Rufers, des Schamanen in anthropologischer Anordnung unter dem Stigma des Schmerzes und des Leidens“.⁸ Beuys selbst spricht davon, das „Feierliche der Selbstbestimmung des eigenen Lebens und die Bescheidenheit unser Handlungen“ auf diese Weise symbolisch zu unterstreichen.

„Chronos“, der dritte Begriff, markiert die Personifikation der Zeit. Chronos ist der antike Gott, dessen Bild sich zu unterschiedlichen Zeiten wandelte. Vom Hellenismus als Vater des Aion, ein Weltaltergott in immerwährender Erneuerung, über den Beweger des Lebensrads, wie er im Mittelalter beispielsweise an der Kathedrale von Amiens zu sehen ist, bis hin zum Geflügelten oder Gefesselten im Barock – eine bildliche Umsetzung für das Nichthalten-Können bzw. das Stillstehen von Zeit.⁹ Chronos ruft also Vorstellungen und Bilder zur und über die Zeit auf. Gleichzeitig betonen alle diese Bildfindungen einen über die menschliche Zeit hinausgehenden Zeitbezug.

Von jeher fanden Menschen eine Verankerung ihres Daseins in der Einbettung ihres vergänglichen Lebens in ein überzeitliches System, das je nach Kultur und Religion unterschiedlich ist. Die Gemeinsamkeit besteht darin, ein überzeitliches Jenseits entwickelt zu haben, in das die Seele des Einzelnen nach dem irdischen Dasein eintritt. Vorstellungen des Zeitverlaufs und eines davon unabhängigen Zeitkonzepts der Ewigkeit greifen dabei ineinander: Das Leben findet nur auf Erden sein Ende; im Anschluss geht es in ein nur als geglaubte Gewissheit umfassendes Ganzes über.

⁸ Schneede 1991, S. 261.

⁹ Vgl. Lurker 1991, S. 134.

Religionen arbeiten hier mit ähnlichen zeitlichen Vorstellungen vom Jenseits, auf die Beuys rekurriert.

In einer der ersten monographischen Untersuchungen, die sich dem Gesamtwerk von Joseph Beuys widmet, liefern die Autoren Götz Adriani, Winfried Konnertz und Karin Thomas eine knappe Zusammenfassung des Zeiterlebens während der Aktion „und in uns... unter uns... landunter...“ (1965),¹¹ in der auch die entscheidenden „Zeitvokabeln“ fallen:

„Beuys geht es in dieser Aktion im Wesentlichen um die Modifizierung von Zeiterleben, um die Untersuchung und das Sichtbarmachen des Dehnungscharakters der Zeit. Seine Begriffe »Zeit-Überzeit« und »Raum-Gegenraum« weisen hier auf ein übergreifendes Moment, das unsere metrische Dimension 'Zeit' überschreitet und ein geschlossenes zirkulierendes Zeit/Raum-Kontinuum bildet. »Hier geht es über den physikalischen Bereich hinaus, es geht in den Begriff Plastik, insofern als das Moment der dehnbaren Bewegung als Erlebniszustand in Zeit und Raum gegeben ist, und das heißt: Ausdehnung in den geistigen Raum« Diese Ausdehnung in den geistigen Raum (»es ist die spirituelle Dimension«) bildet den Gegenraum und die Überzeit, die der Mensch erzeugen kann. Beuys versucht, dieses spirituelle Zeit/Raum-Erlebnis in der Aktion erfahrbar zu machen und den Zuschauer darauf hinzuweisen, sich als »Quellpunkt der Zeit« zu begreifen. Wenn der Mensch sich als »Erzeuger der Zeit« versteht, erlebt er die Ausweitung seiner realen Existenz in eine spirituelle, die mehr umfaßt als seine Biografie, die vielmehr zu einer umfassenden Raum/Zeit-Identität führt und alle Raum/Zeit-Kontexte vor und nach dem Tode einschließt.“¹²

Wichtige Faktoren im Umgang mit der Zeit werden hier aufgezählt: Unsere vorherrschende Einstellung zur Zeit, sie in metrische Einheiten – Sekunden, Minuten, Stunden – einzuteilen und als kontinuierlich verfließend zu begreifen. Dann, dieser mathematisch messenden Einteilung gegenläufig, die unterschiedlichen Erfahrungen, die man während des Verrinnens solcher Zeiteinheiten erleben kann. Das Ausdehnen von Momenten, in denen

¹¹ Sie fand im Rahmen des Happenings „24 Stunden“ in der Galerie Parnass in Wuppertal (Moltkestraße 67) am 5. Juni 1965 von 0 - 24 Uhr statt. Weitere Teilnehmer am 24-Stunden-Happening waren: Bazon Brock, Charlotte Moorman, Nam June Paik, Eckart Rahn, Tomas Schmitt, Wolf Vostell. Der Architekt Rolf Jährling schloss mit dieser Aktion seine 1949 gegründete Galerie. Siehe auch Schneede 1994, S. 84 ff.

¹² Adriani et al. 1973, S. 75 f.

wenig oder nichts geschieht. Sie können als Langeweile, aber auch als bewusstseinserweiternde Erfahrung, als eine Form meditativer Spiritualität wahrgenommen werden. Hier kommen Gedanken auf, die ein übergreifendes Zeitkonzept andeuten. Kann es mit einer Vorstellung von Ewigkeit verglichen werden? Dann käme erst mit der begrenzten Lebenszeit des Menschen auf Erden die Zeit ins Spiel. Sie wäre gewissermaßen ein dem Menschen zuhandenes Material. Trifft diese Annahme zu, muss der Mensch die Zeit nicht nur entscheidend beeinflussen können, sondern dann ist Zeit gewissermaßen der Beweis, dass der Mensch in ein übergeordnetes Ganzes eingebunden ist. Schließlich kann er somit auch seine eigene Existenz außerhalb aller zeitlichen Endlichkeit begreifen. Folgt man dieser Denkweise, so bedeutet dies zweierlei: zum einen eine Aufforderung, sich in den Dienst dieses „Ganzen“ zu stellen, und zum anderen bietet sich so ein seelischer Halt an, der dafür sorgt, mit allem Leid des Lebens zurechtzukommen.

Inhaltlich klingen hier Fragen der vorliegenden Arbeit an: Wie schafft es Beuys, dieses Zeitkonzept der Geistigkeit anschaulich zu machen? Was für ein Zeitbild verbirgt sich hinter dem unentwegten Plädoyer Geistiges und Physisches, Intuitives und Intellektuelles miteinander zu verbinden? Wie setzt Beuys dies um, welche Bilder findet er dafür?

Meine These lautet, dass Beuys mit seiner Kunst Sinnbilder hervorruft, die nicht nur auf der Vorstellung einer Überzeitlichkeit basieren, sondern auch beim Betrachter eine solche Vorstellung wecken sollen, um ihn an die Ursprünge des Menschseins zurückzuführen. Beuys arbeitet dabei subtil. Selten äußert er sich hierüber verbal oder schriftlich. Sein Begriff der „Gegenzeit“ beinhaltet eine hohe Spiritualität und scheint, bezogen auf zeitliche Dimensionen, einer Ewigkeitsvorstellung zu folgen. Dieses, die menschliche Vorstellungskraft übersteigende, zeitliche Phänomen einer Grenzenlosigkeit, dessen Anfang und Ende nicht gedacht werden kann, bietet als logische Konsequenz, bezogen auf die spirituelle Kraft, zugleich die Gewissheit einer unversiegbaren Quelle.

Dabei ist Beuys nicht daran interessiert auf einen bestimmten religiösen Kontext¹³ zu verweisen (selbst wenn er häufiger vom Christus-Impuls spricht). „Ewigkeit“ ist als ein möglichst offenes Denkkonstrukt zu verstehen, das es erlaubt, eine Vielzahl von Menschen, ungeachtet ihrer religiösen Überzeugung einzubinden. Aus diesem Grund hat Beuys sich zu Anfang seines Schaffens kaum zur Quelle seines Denkens, den Schriften Rudolf Steiners, geäußert.¹⁴

Hinzu kommen zeitliche Phänomene, die nicht von ihm benannt werden, sondern sich an zahlreichen Werken ablesen lassen. Viele der Beuysschen Arbeiten handeln von der Zeit in Form einer zeitlichen Dauer: Den Fortschritt der Aktion „7000 Eichen – Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung“, (documenta 7, Kassel 1982), in der Bäume in der Stadt Kassel gemeinsam mit einem großen Basaltstein gepflanzt bzw. aufgestellt wurden, konnte gut am Schwinden des Basaltberges beobachtet werden. Denn mit jeder Baumpflanzung wurde einer der vor dem Fridericianum gelagerten Basaltblöcke entnommen und dem Baum „zur Seite“ gestellt. Mit dem Verlauf der Aktion entstand dabei ein kontinuierlich sich wandelndes Bild. Und auch nach den Baumpflanzungen bleiben zeitliche Prozesse wahrnehmbar, bietet doch der Basaltstein einen Referenzpunkt zum Wachstum des Baumes.

Oder ein weiteres Beispiel – ein simpler Zehennagel, dessen Form vom Wachstum innerhalb einer bestimmten Zeitdauer spricht. Der Titel „Halbmond“ schafft zugleich einen Zusammenhang mit einer größeren, planeta-

¹³ So betont er im Gespräch mit Bongard (1977) „[...] hier wird der Mensch geboren, irgendwie erscheint er hier auf der Plattform und verlässt die Plattform wieder. Es wird hier zu gleicher Zeit eigentlich durch die Graphik klargemacht, daß der Weg des Menschen über Geburt und Tod hinausreicht. Jetzt braucht man darüber nicht weiter zu diskutieren im Sinne eines religiösen Systems, sondern man muß einfach jetzt darüber als Bild, als anthropologisches Bild über das Wesen der menschlichen Persönlichkeit nachdenken [...]“ Beuys/Bongard 1980, o.S. [7].

¹⁴ „Beuys' eigene Zurückhaltung gegenüber einer direkten Nennung seiner Quellen mag dazu beigetragen haben, dass jene [hier sind auch die Schriften Rudolf Steiner gemeint, S.K.] insgesamt vergleichsweise spät ins Blickfeld der Forschung gerückt sind – erklärt aber nicht die Konsequenz, mit der dieser Bereich in weiten Teilen der wohlwollenden wie der kritischen Beuys-Literatur lange ignoriert worden ist“ Kuni 2006, Bd. 1, S. 186.

rischen Ebene und deren zeitlichen Verläufen. Schließlich betonen auch seine Installationen und Environments Zeitabschnitte der Entwicklung. So beispielsweise „Palazzo Regale“ (1985) oder die 1970 von Beuys selbst vorgenommene Einrichtung des Darmstädter „Block Beuys“. In beiden sind Gegenstände abgelegt, die auf frühere Werke oder Aktionen verweisen. Mit diesen ausgestellten Relikten bleiben die damit verbundenen Zeitabschnitte gleichermaßen präsent und in sich geborgen. Hier kommt in der Anschauung und Betrachtung die Dauer zum Tragen. Auch in der Rauminstallation „Die Straßenbahnhaltestelle / Tramstop / Fermata del Tram, 1961–1976, A Monument to the Future“ ist die Dauer zentral. Beuys verfügte ihre zur 37. Biennale 1976 in Venedig vorgenommene Aufstellung nicht an einem anderen Ort zu wiederholen. Nur in Venedig durften entscheidende Installationsteile in die Senkrechte gestellt werden. Diese, so wird später zu zeigen sein, waren ein Zeichen für den Augenblick einer bewussten Wahrnehmung. Beuys hebt diesen speziellen Augenblick als eine kurze, aber bedeutsame Berührung von Zeit und Ewigkeit hervor. Diese punktuelle Erfahrung eines übergeordneten zeitlichen Ganzen ist nicht allein Zeichen einer intuitiven Erfassung und Inspiration, sondern bietet den Menschen über die Vorstellung eines übergeordneten Systems zugleich eine sinnvermittelnde und richtungsweisende Einbindung und Orientierung.

Einfache Vorgänge bzw. Ausdrucksmittel wie das Gehen, das Stehen oder die Betonung eines häufigen Einsatzes der Senkrechten (in Form von Stäben und Spazierstöcken) setzt Beuys ein, um über deren archetypische Wirkung einen Zusammenhang aufzurufen, der die Menschen an ihr ursprüngliches Empfinden anbindet und zur Überprüfung der jeweils gegenwärtigen Lebensweise beitragen soll. Beispielhaft zeigt er anhand seines eigenen Lebenslaufs auf, wie Momente einer eher gefühlten, intuitiven Wahrnehmung entscheidende Weichenstellungen waren. Das an sich banale, gleichwohl häufige Sitzen an einer Straßenbahnhaltestelle wird in der Reflexion zum beispielhaften Augenblick einer geistigen Berührung. Ein einzelner Augenblick wird zum wichtigen Zeitpunkt, in dem das Den-

ken an die Überzeit angebunden ist – genau aus dieser zeitlichen Verdichtung gelingt es ihm, eine seiner zentralen installativen Arbeiten zu entwickeln.

Mit einer solchen Haltung dem Leben sowie der eigenen Geschichte gegenüber gelingt es ihm nicht nur mit seinem Werk, sondern auch in zahlreichen Statements dafür einzutreten, dass Menschen wieder in ein überzeitliches, sinnvolles Ganzes eingebettet werden sollten. Wenn er über seine bildende Arbeit hinaus dafür auch in Gesprächen, Texten und Interviews eintritt, fordert er dezidiert eine neuerliche Ausrichtung auf das Humane. Die folgenden Kapitel werden erarbeiten, worin Beuys die Problematik sieht, dass das Humane in der Moderne und Postmoderne als Ausrichtung verloren gehen konnte.

Die Vorgehensweise der vorliegenden Arbeit ist eine deduktive. Sie geht von exemplarisch ausgewählten Aktionen und Kunstwerken aus, in denen sich die Anwendungen unterschiedlicher Konzepte nachweisen lassen, die jeweils auf eine transzendente Zeitvorstellung abzielen. Der Einstieg zur Untersuchung einzelner Aktionen oder Werke bieten die Äußerungen des Künstlers selbst. Im Zentrum stehen dessen Zeitbegriffe, mitunter eigene Wortschöpfungen wie „Über- oder Gegenzeit.“ Überprüft wird dann in welchem Kontext sie Anwendung finden und in welcher Weise sie sich im künstlerischen Werk spiegeln. Exemplarisch ausgewählte Kunstwerke bieten hier Aufschluss. Im besonderen Fokus stehen dabei die Aktionen. Aktionen sind flüchtig und transitorisch, sie zeichnen sich durch ihre Gegenwärtigkeit aus, durch ihr dauerndes Werden und Vergehen.¹⁶ Zeit, ihr Verfließen und ihr Nicht-Festhalten-Können werden dabei unmittelbar erfahren. Die Aktionen „und in uns, unter uns, landunter“ (Galerie Parnass, 1965) und „wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“ (zur Eröffnung der Beuys-Ausstellung „... irgend ein Strang...“ in der Galerie Schmela (1965) stehen exemplarisch für Beuys Umgang mit der Aktionszeit, in ihr die Zeit

¹⁶ Fischer-Lichte 2004, S. 128.

zu dehnen und zu straffen, um sie vom Kontinuum der physikalischen Zeit abzuheben. Zudem setzt Beuys Bilder ein, denen Zeitlichkeit inhärent ist, ohne selbst einem unmittelbaren zeitlichen Verlauf ausgesetzt zu sein.

Welche Umstände mochten dazu beigetragen haben, eine intensive und umfassende Beschäftigung mit der Thematik „Zeit“ auszulösen? Mit welcher Haltung begegnete man den aktuellen Geschehnissen Ende der 1950er Jahre? Und in welche „Sinnbilder“ übersetze man diese? Fragen, deren Aufschluss eine nachweislich im Besitz von Beuys befindliche Schrift bieten wird. Ernst Jüngers „An der Zeitmauer“, erschienen 1959, gibt in ihrer Gesamtheit einen analytischen, kritischen und mit großem Unbehagen begleiteten Blick auf die aktuellen Entwicklungen. Darüber hinaus sucht er nach Spuren und Verweisen, die sich in Bezug auf eine höhere Ordnung sinnvoll auslegen lassen. Hier fallen bei beiden, für den Literaten (Philosophen und Naturwissenschaftler)¹⁷ sowie für Beuys zentrale Begriffe: „Rationale Zeit“, „Schicksalszeit“, „Technisierung“ und „Beschleunigung“. Wie geht der Mensch mit einer steten Minderung oder gar dem Verlust lebensordnender und sinnstiftender Vorstellungen um? Obwohl im Denken und der Arbeitsweise völlig verschieden, kommen beide nicht nur zu vergleichbaren Beobachtungen, sondern sie benennen auch die gleichen Ursachen für den Ist-Zustand ihrer Gegenwart. Die Ähnlichkeit der von Jünger benannten und in den Werken von Beuys umgesetzten Bilder bietet nicht allein eine vertiefende Ergänzung und Erläuterung der Arbeiten Beuys. Es entsteht darüber hinaus auch eine Folie der zeitlichen Umstände, aus der heraus Beuys Entwicklung seiner Vorgehensweise verständlicher wird.

„Der Geist kann Folgerichtigkeiten nur bis zu einem bestimmten Punkte durchführen, an dem der Beweis der Evidenz weichen muß. Dort heißt es springen oder sich abwenden. Die Bruchstelle, um die es sich hier handelt, bezeichnet ein Mysterium der Zeit. Bruchstellen sind Fundstellen. Auch der Tod ist eine Bruchstelle, kein Ende; und das

¹⁷ Jünger studierte von 1923-1926 in Leipzig und Neapel Zoologie und Philosophie, brach das Studium dann ab, um sich ganz der Schriftstellerei zu widmen.

Wort »Ursprung« gehört hierher. Wenn der Geist lange einen Widerspruch umkreiste, gelingt es ihm plötzlich, ihn zu lösen; das Umkreisen fällt in die Zeit, doch nicht die Lösung: Sie gleicht dem Funken zwischen zwei Feldern, in denen sich differente Ladungen sammeln.“¹⁸

Mit den Aktionen „1a gebratene Fischgräte“ (1970), und „EURASIENSTAB 82 minuten fluxorum organum“ Wien 1967 und Antwerpen 1968, sowie der 1976 auf der Biennale in Venedig für den deutschen Pavillon entwickelte Installation „Straßenbahnhaltestelle“ werden solche Zeitbilder herausgearbeitet, die eine tiefe Verankerung im Menschen haben und aufgrund ihrer langen Tradition eine Wirkung erzielen, ohne bewusst wahrgenommen werden zu müssen.

In einigen Gesprächen betont Beuys die Wichtigkeit der Psychoanalyse Carl Gustav Jungs. Dabei fallen die für den Künstler relevanten Stichworte der geschichtlichen Dimension des Unbewussten, sowie der Begriff des kollektiven Unbewussten.¹⁹

An Hand von C. G. Jungs Untersuchungen zu den Archetypen wird parallel dazu eine Strategie Beuys' offenbar. Durch die Nutzung archetypischer Bilder spricht der Künstler zeitlose, bzw. nahezu zeitunabhängige Vorstellungen an, die im Verlauf der Menschheitsentwicklung immer in ähnlicher Form rezipiert wurden. Sie berühren den Betrachter auf einer unbewuss-

¹⁸ Jünger 1991, S. 10, fortan wie folgt nachgewiesen (ZM Kapitelnummer/Seitenzahl dieser Ausgabe, hier also: ZM1/10). Da die einzelnen Kapitel sehr knapp gehalten sind, lässt sich so auch in jeder anderen Ausgabe die entsprechende Stelle zügig finden.

¹⁹ „Bei Jung hingegen sind die Dinge etwas klarer definiert; bei Jung wird die Tatsache klargestellt, daß das Unbewußte effektiv etwas mit Geschichte zu tun hat. Jung war der erste, der diesen Begriff erläutert hat, während Freud ihn einseitig im sexuellen Potential verankert sah. Bei Jung ist die Diskussion bereits auf die Geschichte zentriert; heute sollten wir über den methodologischen Wandel sprechen; d.h. darüber, wie sich im Laufe der Geschichte die menschliche Natur verändert hat und heute zu einer Art Anti-Natur geworden ist, die sozusagen ein Feind der Natur selbst ist. Meiner Meinung nach ist dieser Kontext extrem wichtig. Ich habe nicht sagen wollen, daß ich ein Gegner von Freud bin; was ich meinte, war daß etwas bei Freud mich unbefriedigt läßt, weil er keine Therapie bietet. Wir können hier einen sehr aktuellen Begriff einführen; den des kollektiven Unbewußten: Eigentlich steht der Mensch unter dem Einfluß von Ursachen, die in der Vergangenheit wurzeln. Ich würde sagen, daß die Freiheit etwas Dynamisches ist, das noch entwicklungsbedürftig ist. ...“ aus: Beuys (1973), in Oliva 1986. S. 156.

ten Ebene,²⁰ indem sie eine im Individuum verankerte, zugleich von ihm unabhängige Vorstellung ansprechen. Diese Bilder stammen aus einer Zeit, so Jung, „wo das Bewusstsein noch nicht dachte, sondern wahrnahm. Der Gedanke war Objekt der inneren Wahrnehmung, nicht gedacht, sondern als Erscheinung empfunden, sozusagen gesehen und gehört.“²¹

Das Ausharren im Stehen ist ein deutliches Bild für eine gewisse Zeitspanne, der Dauer. Wenn Beuys, wie in „Freitagsobjekt »1a gebratene Fischgräte«“ über drei Stunden bewegungslos „Stand hält“ oder in anderen ereignisreichen Aktionen plötzlich über mehrere Dutzend Minuten steht, so dauert –in der Unbewegtheit sichtbar –die Zeit, sie wird gedehnt bis zum Stillstand. Zeit wird wahrnehmbar und kann damit bewusst Gegenstand des Denkens und, wie herausgearbeitet wird, über die Langeweile zum Freiraum eines alternativen Denkens werden. Das Erleben und Fühlen von Dauer sowie bestimmte Erwartungen, die sich an sie knüpfen, die geschürt oder enttäuscht werden und sie in ihrer zeitlichen Wahrnehmung verändern, machen sie zur entscheidenden Qualität.

Dabei setzt Beuys zwei verschiedene Arten der Dauer ein: zum einen eine persönliche, individuelle Dauer, nämlich die Zeit, die es braucht um Gedanken und Ideen zu entwickeln; zum anderen eine historisch verstandene Dauer, eine Gesamtheit aller bisherigen Ereignisse, die prinzipiell jeden Augenblick spürbar werden lassen kann.

Ein besonderes, aber ebenso alltägliches Bild das beide Arten der Dauer verbindet, ist das Gehen. Beuys läuft in einigen Aktionen ein bestimmtes

²⁰ So antwortet Beuys auf die Frage nach einer Analogie von Marx' verwendeten Begriffen „Gallert“ und „Kristall“ in Bezug auf seine Arbeiten: „Gehen wir einfach mal davon aus, daß solche Grundeigenschaften von Stoffen, etwa kristalliner oder gallertiger Natur, ganz allgemeiner Menschenbesitz sind. Oder, wie Jung das sagen würde, eine Art archetypisches Wesen in jedem Menschen treiben, ist es eigentlich auch bei einem so gigantischen Protestler wie Marx gegen den Kapitalismus sehr leicht zu verstehen, daß er auf diese Urbilder reflektiert und daß sie bei ihm erscheinen. Denn sie sind ja keine Erfindungen von mir, sondern die Dinge sind ja da.“ Beuys (1984) zit. nach: Kramer, 1991, S. 37.

²¹ C.G. Jung: Über die Archetypen des kollektiven Unbewußten (1934), in: Ders. Archetypen 1999, S. 36.

Areal ab,²² in weiteren trägt er eine einseitig angelegte Eisensohle.²³ Sie erschwert während seiner Aktion „EURASIENSTAB, 82 min organum fluxorum“ (Wien, 1967 und Antwerpen, 1968)“ besonders deutlich das Gehen. Sie stört den Rhythmus, droht mitunter die Balance zu nehmen und macht somit in der Abweichung von der Norm das Gehen ansichtig. Das Gehen beinhaltet in seiner permanenten Wiederholung des Körperablaufes zugleich das Dauerhafte und im Moment des Aufsetzens des Fußes, der Berührung des Fußes auf den Grund, auch den Augenblick. Beide Momente sind körperliche Erfahrungen, die die Wahrnehmung beeinflussen. Wie später ausgeführt wird, ist dabei der Fuß das Bild für den Übergang vom Körper zum Geistigen.

Was hat es mit dem Gehen auf sich? Als Interpretationsansatz für das Herausheben des Gehens bei Beuys werden dessen Arbeiten mit der „Theorie des Gehens“ von Honoré de Balzac konfrontiert. Ob Beuys ein Rezipient der Balzacschen Theorie war, ist dabei nicht entscheidend. Vielmehr zeigt sich über den Vergleich eines Autors aus dem 19. Jahrhundert ein tiefer gehendes Verständnis für dieses alltägliche und damit so leicht zu übersehende Motiv. Balzac widmet sich in seiner Theorie nicht allein dem Gehen, es ist ihm Bild für zwei weitere Überlegungen: Zum einen versucht er, die Vorgehensweise des Menschen und dessen Möglichkeiten zu erforschen, die der Mensch zur wahren Erkenntnis zur Verfügung hat. Zum anderen ist ihm das Gehen Metapher, um den Vorgang

²² „Titus/Iphigenie, J. Beuys/W. v. Goethe/C. Peymann/W. Shakespeare/W. Wiens“, 29. Mai 1969, 20 Uhr, Theater am Turm, Frankfurt am Main; „Celtic (Kinloch Rannoch) Schottische Symphonie, gemeinsam mit Henning Christiansen, 26. bis 30. August 1970, Edinburgh College of Art, Edinburgh, Lauriston Place. Im Rahmen der Ausstellung. STRATEGY GETS ARTS, 23. August bis 12. September 1970: „Im Halbdunkel während der Vorführung des Films aus seiner Aktion „Eurasienstab“ Antwerpen ging Beuys wie ein Wanderer mit einem Stock durch den Raum“, Schneede 1990, S. 270. „Coyote III“, (gemeinsam mit Nam June Paik), 2. Juni 1984, Sôgetsu Hall, Tokio, Anlässlich der Ausstellung „Joseph Beuys. An Exhibition Based on The Ulbricht Collection“, in The Seibu Museum of Art, Tokio, vom 2. Juni – 2. Juli 1984.

²³ „und in uns ... unter uns... landunter, Wuppertal 1964; „wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“, 26. November 1965, 20 Uhr, Eröffnung der Beuys-Ausstellung „... irgend ein Strang...“ in der Galerie Schmela, Düsseldorf; EURASIA, SIBIRISCHE SYMPHONIE 1963, 32. SATZ (EURASIA), FLUXUS, Kopenhagen und Berlin 1966, „EURASIENSTAB, 82 min fuxorum organum“, Wien 1968 und Antwerpen 1968.

des Schreibens zu fassen. Es geht um die Wahrnehmung dessen, was zum Schreiben anhält und der unüberwindbar erscheinenden Diskrepanzen, die sich bereits zwischen der Wahrnehmung und der Niederschrift des Schriftstellers, sowie zwischen den Schriftzeichen bzw. dem Text und der Wahrnehmung des Lesenden ergeben. Gleiches gilt für die Arbeiten des Künstlers. Dabei sind das Gehen, die Schritte und vor allem der Fuß wichtige Bilder für die Entwicklung einer Idee, die mit einer „Berührung eines Unberührbaren“ gleichgesetzt wird. In diese Formulierung eingebettet, findet sich die Gegenüberstellung von Augenblick und Ewigkeit. Das Gefühl, mit einer neuen Idee an den wahren Zusammenhängen des Lebens momenthaft teilhaben zu können, setzt ein Gefühl des Erhabenen frei. Es handelt sich um den zündenden Moment einer Idee, deren Herkunft im Vagen bleibt und rational (bislang) nicht erklärt werden kann. Das Ergreifende dieses Augenblicks, das sobald es sich eingestellt hat, sich zugleich wieder verflüchtigt, ist ein wichtiger Impuls, voranzuschreiten.

Über den Augenblick der Initiation, des Anfangs schließt sich der Kreis. Es wird gezeigt, dass dieser Moment sich dadurch auszeichnet, dass er ein übergelagertes Ganzes, die Überzeit fühlbar werden lässt. Es ist zu zeigen, dass dies der entscheidende Punkt ist, an den Beuys den Rezipienten seiner Kunst führen will.

1.1 Forschungslage

Das Thema der Zeit bietet eine schier unüberblickbare Fülle an Literatur. Übergreifend beschäftigen sich nahezu alle wissenschaftlichen Disziplinen, ausgehend von der Philosophie, der Soziologie über die Medienwissenschaften, die Naturwissenschaften bis zur aktuellen medizinischen Forschung mit der Zeit.

Auch die Kunstgeschichte macht hier keine Ausnahme. Mit Beginn der 1980er-Jahre setzt eine diesbezügliche stete Publikationstätigkeit ein, die bis heute nicht abreist.

Eine der ersten Ausstellungen zum Thema Zeit, fand 1984 in Brüssel statt. Sie war im Anschluss in Mannheim und Wien zu sehen. „Zeit, die vierte Dimension in der Kunst“ zeigte signifikante Beispiele in der Kunst seit Mitte des 19. Jahrhunderts. Die Ausstellung ging den Fragen nach, wie sich Künstler mit Zeit auseinandersetzen und sich diese Auseinandersetzung am Kunstwerk nachvollziehen lässt.²⁴ Hier finden sich grundlegende Aufsätze zur Thematik, die an unterschiedlichen Kunstwerken, dem Überblick geschuldet, recht knapp, exemplifiziert werden. Arbeiten von Beuys finden sich nicht darunter.

Der von Christian W. Thomsen und Hans Holländer herausgegebene Tagungsband zu „Augenblick und Zeitpunkt“²⁵ vereint Aufsätze zur Theorie, zur Philosophie, zur Theologie, zur Literatur- und Kunstgeschichte. Interessanterweise finden sich hier disziplinübergreifend die Spannung zwischen Zeit und Ewigkeit, die auch bei Beuys zu beobachten ist.

Zu den wichtigsten Ausstellungen und Publikationen gehören 1988 die Berliner Ausstellung des Hamburger Bahnhofs „Zeitlos“,²⁶ 1999 in Kassel zur „Geburt der Zeit. Eine Geschichte der Bilder und Begriffe“²⁷ sowie die Ausstellung „Zeit-Los. Zur Kunstgeschichte der Zeit“ in der Kunsthalle in Krems (1999). Hervorzuheben ist hier der Aufsatz von Götz Pochat „Zeit/Los – zur Kunstgeschichte der Zeit“, der einen großen Bogen von der ägyptischen Kunst über Hellenistische Kunst, von der Renaissance bis zur Genremalerei des 19. Jahrhunderts spannt. Einleitend schreibt er „In der bildenden Kunst gibt es eine Fülle von Möglichkeiten, dem Aspekt Zeit Rechnung zu tragen: die einfache Bewegungsdarstellung; der erzählerische Bezug zwischen den Figuren in einem Bild; die ikonographische Darstellung der Zeit und alle Aspekte, die sich daraus ergeben; die Negation der Zeit im Bild; das Symbol der Ewigkeit; der endlos Kreislauf, die

²⁴ Kat. Zeit 1984.

²⁵ Holländer/Thomsen 1984.

²⁶ Kat. Zeitlos 1988.

²⁷ Kat. Geburt der Zeit, 1999.

zyklischen Prozesse in der Natur; die Jahreszeiten, Lebensalter, Jugend, Tod und Vergänglichkeit, die Gliederung der historischen Zeit: die Epochen, der Schöpfungsmythos und die Frage nach dem göttlichen Heilsplan; die historische Gegenwart und ihr Verhältnis zu den vergangenen Epochen, die Entdeckung des Erdzeitalters im Lichte der Naturwissenschaften und seine Auswirkung in der Landschaftsmalerei; und last, but not least die zentrale Frage nach der Erlebniszeit des Betrachters selbst, der vor dem Bild angehalten wird, selbst über die Rolle der Zeit in der Natur, im Leben und in der Geschichte zu reflektieren.“²⁸ Hierin liegen Faszination der Ausstellungen und Publikationen und zugleich ihre Crux. Eine inhaltliche Vertiefung zu einem Künstler kann in diesem Kontext nicht erfolgen. Überhaupt ist es auffällig, dass die Kunst von Joseph Beuys sich unter den Überblicksausstellungen nur selten findet. In der Regel werden seine Aktionen unter der Fluxus-Bewegung subsumiert. Hier nahmen sie ihren Ausgang zugleich bleiben sie bis in die 1980er-Jahre Bestandteil seines Schaffens.²⁹

Zentraler Bezugspunkt für meine Überlegungen waren vor allem die zahlreichen Interviews, die Beuys im Verlauf seines Schaffens gegeben hat. Unersetzliche Quelle ist dabei nach wie vor, das bereits 1998 erschienene Lexikon zu den Gesprächen von Joseph Beuys. Der „Beuys Kompass“ von Monika Angerbauer-Rau erleichtert nicht nur das Auffinden der Statements Beuys', sondern liefert darüber hinaus kurze aufschlussreiche Zusammenfassungen der Gespräche nebst Indexierung der wichtigsten Stichwörter und Personen.³⁰

Während der Lektüre der zahlreichen Gespräche, aber auch der Vorträge und Reden Beuys' gab es Hinweise auf den Bezug zu Carl Gustav

²⁸ Götz Pochat in: Kat. Zeit-Los 1999, S. 9.

²⁹ Margarethe Jochimsen: Zeit zwischen Entgrenzung und Begrenzung der Bildenden Kunst heute, in: Kat. Zeit 1985, S. 219 – 240, insbesondere S. 221f. Siehe vor allem Schneede 1994.

³⁰ Angerbauer-Rau 1998.

Jung, deren Verfolgung sich als besonders aufschlussreich für den Beuys'schen Umgang mit der Zeit erwiesen.

Beuys häufige Verwendung des aus der Jung'schen Psychologie stammenden Begriffs des Urbildes, legt die Beschäftigung mit C.G. Jungs Archetypen nahe. Nach wie vor zählt das von Jolande Jacobi erschiene Buch zu den Archetypen von C.G. Jung sowie ihre Einführung zu den Standardwerken.³¹ Jacobi geht hier vor allem auf den Zusammenhang von allgemeiner kollektiv typischer und individueller Auslegung ein, sowie der darin inhärenten zeitlichen Struktur, die über die Verbindung von „zeitlosem Urgrund“ und „individuellem Sein“ ihre besondere Ausstrahlung und Wirkung auf den Menschen entfaltet, deren sich auch Beuys bedient.

Die Eisensohle, die Beuys während einiger Aktionen an einem Fuß trug, machte einen Vorgang anschaulich, der das Verfließen von Zeit besonders sinnfällig macht: Das Gehen. Wie sich schon zuvor in den Gesprächen herausstellte, sieht Beuys in der Verbindung von Körper und Geist eine Grundvoraussetzung für die Entwicklung der Gedanken. Das Gehen ist als Topos, aus der Literatur bekannt. Für den Vergleich der Sinnbilder die in der Schrift von Balzac und in den Aktionen von Beuys ausgelöst wurden, war der den Balzac'schen Text nahezu sezierenden Blick von Thomas Schestag eine wahre Fundgrube. Vor allem seine Überlegung zur Berührung, lässt sich auf das Zeitkonzept von Beuys übertragen. Bislang gilt es in der Beuys-Forschung seine Vorstellung von Geistigkeit in das Leben der Menschen einzubinden. Doch mit der Akzentuierung auf die Berührung erfahren auch die beiden Zeitkonzepte von horizontaler und vertikalem Zeitverständnis sowohl eine größere Präzision als auch einen freieren Denkraum. Nicht umsonst spricht Beuys selbst häufig vom Parallelprozess.

³¹ Jacobi 1957 und 1992.

Zur Klärung des historischen Umfeldes und des zeitgenössischen Denkens wurde Ernst Jüngers „Zeitmauer“ herangezogen. Darüber hinaus wurde es zum Lieferanten der schlussendlich aufgeworfenen These, Beuys bediene sich eines horizontalen und vertikalen Zeitkonzepts. Hans-Peter Schwarz' Buch: „Der konservative Anarchist. Politik und Zeitkritik Ernst Jüngers“³² weist Jünger eine neuplatonische Emanationsspekulation nach, ein Denken, das sich in Teilen auch für Beuys nachweisen lässt. Außerdem liefert Martin Meyer³³ mit seinem Gesamtüberblick über Jüngers Werk eine weiterführende Einbindung in das Denken der jeweils aktuellen Zeitdebatten.

In der direkt auf das Werk von Joseph Beuys bezogenen Literatur wird Zeitlichkeit als Thematik eher beiläufig benannt. Wecker, Stoppuhren, demonstratives Schauen auf die Armbanduhr werden für die jeweilige Aktion, das jeweilige Werk in der Regel nur kurz gedeutet. Uwe M. Schneede widmet im Eingangstext seines profunden Werkkataloges zu den Aktionen von Beuys der Zeit einen längeren Absatz, mit dem Titel „Geformte Zeit“. Zum Beuys'schen Zeitkonzept gehört demnach es vor allem, die Zeit zu dehnen und zu raffén, womit er die messbare Zeit mit der Aktionszeit konfrontiert. Ziel sei es, einen Prozess der Innerlichkeit hervorzurufen, um ein neues Bewusstsein für die Bilder zu wecken.³⁴

Auch Johannes Stüttgen thematisiert für das Werk von Beuys Aspekte der Zeit. Sowohl seine unter dem Titel „Zeitstau“³⁵ versammelten Vorträge als auch sein Aufsatz „Zeitbegriffe bei Jean Gebster und Joseph Beuys“³⁶ beinhalten bestechend präzise Beschreibungen und Deutungen einzelner Werke von Beuys. Eine lohnende Lektüre, deren Genauigkeit in Bezug zur Zeit durch eine wenig präzise Begrifflichkeit leidet. Unterschiedliche Wort-

³² Schwarz 1962.

³³ Meyer 1993.

³⁴ Vgl. Schneede 1994, S. 16.

³⁵ Stüttgen 1988.

³⁶ Stüttgen 1996.

kombinationen machen es zuweilen schwierig, die damit verbundenen Inhalte genau zu fassen. Stüttgen betont das sich Zeitnehmen, die Dauer des Denken, der Entwicklung der Gedanken. Doch verbleibt er oftmals im „Beuys’schen Jargon“, der nun gleichfalls rätselhaft ausfällt. Eine Begriffsklärung vollzieht er ausschließlich über die Beuys’ eigenen Statements. Gerade hier wäre eine Deutung oder der Versuch einer präziseren Fassung wünschenswert.

Eine besondere Fundgrube zum Werk von Joseph Beuys bieten die Publikationen von Dieter Koepplin.³⁷ Besonders die beiden Bände, in denen er die Werke aus der Sammlung des Kunstmuseums Basel untersucht, waren für diese Arbeit überaus hilfreich. Eine explizite Bearbeitung der Bedeutung der Zeit im Werk Beuys findet man zwar auch hier nicht, dafür eine Fülle von Material und Deutungen, die sich zur dieser Thematik in Bezug setzen lassen. Seine Ausführungen zum Kommunikationsmodell von Beuys, sowie zur Verwendung der Substanzen sind ebenso präzise wie offengehalten und damit zum Weiterdenken wie geschaffen. Zudem liefert Koepplin einen ausführlichen Nachweisapparat. Akribisch weist er hier alle ihm zur Verfügung stehenden Quellen zu einer bestimmten Thematik nach. Ein gutes Schlagwortverzeichnis hilft außerdem die entsprechenden Stellen leicht wieder aufzufinden.

Schließlich sei noch der Katalog des Hamburger Bahnhofs genannt³⁸, der anlässlich einer großen Retrospektive zum Werk von Beuys von Eugen Blume herausgegeben wurde. Hier lassen sich immer wieder wertvolle Hinweise auf die Zeitlichkeit im Werk von Beuys finden. Eugen Blume bringt den Begriff der aperspektivischen Zeitlichkeit von Jean Gebser fruchtbar in die Zeitdebatte ein. Der Begriff der Zukunft wird von Helga Lutz beleuchtet und Cathrin Nielsen definiert den so schwierigen Begriff der Substanz.³⁹

³⁷ Koepplin 2003 und ders. 2006.

³⁸ Kat. Beuys 2008.

³⁹ Alle in: Kat. Beuys 2008.

Dennoch bleibt eine umfassende Deutung bislang ein Desiderat. Auch die vorliegende Arbeit kann nur einen Teilbereich beleuchten. Fokussiert wurde auf die „Sinnbilder“ mit denen Beuys operierte, um seine Vorstellungen der Zeitzusammenhänge zu visualisieren.

Der Bezug zu Rudolf Steiner wurde dabei nicht ausführlich bearbeitet. Diese Thematik verdient in einer weiteren Dissertation eine eigene Würdigung. Den Umfang dieser Arbeit hätte sie bei weitem gesprengt.⁴⁰

⁴⁰ Siehe hierzu: Harlan, Rappman, Schata 1984, Kuni 2006, Lichtenstern 1990/92, Oellers 1993, Paas 1995, Zumdick 2001a/b, 2002.

2 Was nun mit der Zeit?

Ein „Beuysnobistikum“ zum Begriff der Zeit

In diesem Kapitel werden Äußerungen Beuys' zur Zeit vorgestellt und auf ihren inneren Zusammenhang hin untersucht. Beuys selbst spricht zwar von einer theoretischen Seite in seinem Schaffen,⁴¹ pflegt aber keinen, im wissenschaftlichen Sinne, eindeutigen Umgang seiner Begriffe. Vielleicht auch deshalb, da es ihm gerade darum ging, eine ausschließlich rationale Sicht aufzubrechen und zu erweitern. Demnach werden sie weder definiert, noch folgt ihr Einsatz einer streng einheitlichen Systematik. Will man ihren Gebrauch charakterisieren so trifft wohl eine sprachlich „mäandern-de“ Weise zu zeitlichen Phänomenen am besten zu. Ziel der Untersuchung ist es dennoch, die wichtigsten Zeitbegriffe aus Sicht und in der Verwendung des Künstlers darzustellen und damit eine erste Eingrenzung des weitgreifenden Komplexes „Zeit“ vorzunehmen. Dabei folgen die Zitate zum Zeitbegriff nicht ihrer zeitlichen Entstehung. Viele Äußerungen Beuys' stammen aus den 1970er Jahren und vermehrt noch einmal aus den späten Jahren kurz vor seinem Tod. Was durch künstlerische Umsetzung auf den Weg gebracht und erarbeitet wurde, konnte wohl erst zu einem späteren Zeitpunkt auch in Worte gefasst werden.

Je nach Thema der Gespräche verschiedener Partner mit Beuys zeigen sich ganz unterschiedliche Aspekte der Zeitthematik. Durch Vergleich seiner Äußerungen untereinander erhält seine Terminologie im Rückblick inhaltlich eine deutlichere Kontur.

Zu den häufig vorkommenden Begriffen zählen „mechanische Zeit“, „Zeitelement“, „Zeitband“ und „Anti- oder Gegenzeit“. Beuys wechselt und springt häufig zwischen den Begrifflichkeiten. Manche Zeit-Beschreibungen und Zeit-Begriffe verwendet er fast synonym. Beispielsweise wechselt er im gleichen Kontext von „Zeitelement“ zu „Timing“, was

⁴¹: „Aber ich fahre ja auf diesen zwei Gleisen. Also praktisch eine theoretische Seite oder begriffliche Seite, und eine die mehr, ja bildhaft wirkt.“ Beuys in Bodemann-Ritter 1988, S. 27.

als „optimaler Zeitpunkt“ verstanden werden kann.⁴² Die uneinheitliche Verwendung von Bezeichnungen und Begriffen scheint jedoch keineswegs allein auf einer Nachlässigkeit des Künstlers zu beruhen. Es könnte auch eine gewisse Absicht unter dem Wechsel der Beziehungen zu stecken. Möglicherweise auch um die eigene Perspektive eines Suchenden zum Ausdruck zu bringen, eines Suchenden, der seinem Thema aus verschiedenen Perspektiven begegnet.

Sein Wortgebrauch im Hinblick auf den Komplex „Zeit“ ist nicht beliebig, sondern orientiert sich an Beuys' werkimmanenter Konstruktion von Zeit, handelt es sich um die Betonung jener Prozesse oder Augenblicke die tatsächlich stattgefunden haben. Allein den Begriff Anti/Gegenzeit ersetzt Beuys nicht durch andere. Bedeutungsgehalt und -tiefe wachsen in der oben aufgezählten Reihenfolge von mechanischer Zeit, über Zeitelement und Zeitband zur Anti- und Gegenzeit – und damit auch die Komplexität, sie zu erfassen.

Seine in der Folge zahlreichen Interviews und Gespräche (über 500 sind dokumentiert) beginnen Anfang der 1960er Jahre nahezu zeitgleich mit der Entwicklung seiner medienwirksamen Aktionen.⁴³ In den Gesprächen erfahren eine besondere Aufmerksamkeit die bis dato so ungewöhnlichen und später so prominenten Materialien, Fett und Filz. Sie geben Beuys nach Entwicklung seines erweiterten Kunstbegriffs, der mit seinem Aktionen einher geht, immer wieder Möglichkeiten für diesen Kunstbegriff zu werben. Wenngleich das Thema „Zeit“ hierbei eher beiläufig erwähnt wird,

⁴² "Ja. Das Zeitelement ist erstmal insofern ein wichtiges Element als man wissen muß, was in einer bestimmten Zeit aktuell ist und was nicht. Wenn ich zum Beispiel sage, daß wir immer noch in dieser Zeit - die längst einen anderen Begriff von ihrer Zeit haben mußte - einen Begriff von Kapital haben, der aus dem vorigen Jahrhundert stammt, so ist dies an der Zeit als einem Entwicklungsstrom gemessen. Es bezieht sich also auf eine ganz bestimmte Qualität in der Zeit. Es ist ganz wichtig - das Timing ist wichtig. Der Zeitbegriff fällt zusammen mit dem Begriff der Entwicklung". Beuys (1981), in: Beuys 1981, S. 22.

⁴³ Angerbauer-Rau dokumentiert im Beuys-Kompass 514 Gespräche in chronologischer Reihenfolge, Die ersten stammen aus dem Jahr 1961, das letzte Interview wurde am 12. Januar 1986, 11 Tage vor Beuys Tod, geführt. Angerbauer-Rau 1998.

zieht es sich doch wie ein roter Faden von Anbeginn seiner öffentlichen Statements bis zum Ende seines Lebens durch sein Werk.⁴⁴

2.1 „Zeitelement“

Der Begriff „Zeitelement“ findet sich vor allem in den Naturwissenschaften, insbesondere der Experimentalphysik und hier der Mechanik. Er bezeichnet eine bestimmte, überaus kleine Zeitspanne, die, genau definiert, hierin mit anderen Zeitspannen vergleichbar wird.⁴⁵

Auch Beuys nutzt den Begriff als Bezeichnung eines zeitlichen (allerdings nicht auf Nanosekunden beschränkten) Abschnitts. Das Zeitelement enthält den Aspekt der Zeitspanne und bezieht häufig aktuelle Zusammenhänge von Politik, Wirtschaft und Kultur mit ein, d.h. gesellschaftlich virulente Fragen oder, wie Beuys es ausdrückt, das, „was in einer bestimmten Zeit aktuell ist und was nicht“.⁴⁶

Die rein quantitative, messbare Seite der Zeit hat Beuys damit verlassen. Ihn interessiert, ob die Menschen in der jeweiligen Situation alle ihre Möglichkeiten und Fähigkeiten für eine (positive) Weiterentwicklung (auch und besonders des Humanen) einsetzen.

Beuys untersucht, was aktuell für die Menschen an Ort und Stelle wichtig ist. So spricht er von einer „ganz bestimmte[n] Qualität in der Zeit. [...] das Timing ist wichtig. Der Zeitbegriff fällt zusammen mit dem Begriff der Entwicklung.“⁴⁷ Die Frage, wie der Mensch zu seinem aktuellen Entwicklungsstand gekommen ist, geht einher mit der Überprüfung, ob der aktuelle Zustand für den Menschen grundsätzlich gut ist. Zu den wichtigen Fragen gehört, wie kann eine Entwicklung positiv, d.h. humanitär vorangetrie-

⁴⁴ Im „Beuys Kompass“ finden sich zum Stichwort „Zeit“ 36 Einträge, die sich auf 27 Gespräche konzentrieren. Die FIU (Freie Internationale Universität) hat 67 Einträge verzeichnet. Natürlich hängt die Nennung bestimmter Begriffe auch mit dem jeweiligen Medieninteresse zusammen (es handelt sich bei vielen Gesprächen um Zeitungsinterviews), siehe Stichwortregister in: Angerbauer-Rau 1998.

⁴⁵ Vgl. Bergmann u.a 1998, S. 66.

⁴⁶ Beuys (1981) in: Beuys 1981, S. 22.

⁴⁷ Siehe Fußnote 42, S. 22.

ben werden? Zugleich überdenkt er, ob das, was in der Vergangenheit als gut und richtig galt, heute bereits überholt ist. Denn ist "Überholtes" immer noch wirksam, wird es zur Belastung und kann dann „große soziale Krankheiten“⁴⁸ erzeugen.

Ausgangspunkt der Beuys'schen Überlegungen ist eine zutiefst humanistische Haltung. Im Zentrum stehen immer die Menschen und ihre Bedürfnisse.

Seine hierin verallgemeinernde und etwas apodiktisch klingende Wortwahl wie „der Mensch“ oder „die Menschen“ zielt dabei keineswegs darauf ab, ein für alle gleiches Konzept parat zu haben. Ganz im Gegenteil, in der allgemeinen Formulierung wird das Grundlegende und die Wichtigkeit seiner Anliegen unterstrichen und implizit eine Aufforderung verknüpft, diese Anliegen individuell zu überprüfen und zu füllen.

2.2 „Zeitband“

Um Entwicklungen, Ideen oder das Wirken einzelner Ereignisse oder Personen besser fassen zu können, schlägt Beuys einen Blick auf das „Zeitband“ vor. Der Ausdruck „Zeitband“ impliziert die Vorstellung einer linear verlaufenden Zeit. Sie ist also ein künstliches Ordnungskonstrukt, das hilft, Zusammenhänge deutlich werden zu lassen. Vergleichbar mit dem Erklärungs- und Ordnungsangebot eines chemischen Modells.

Häufig werden Zeitbänder im Kontext historischer Ausstellungen verwendet. Sie sind ein bewährtes Mittel, um große Zeitabschnitte zu straffen und dabei Entwicklungen anschaulich zu machen. Ein klassisches Beispiel ist die vergleichsweise rasante Entwicklung des Menschen, betrachtet man

⁴⁸ Ebenda, S. 23.

sie im Kontext der generellen und Jahrmillionen dauernden planetarischen Erdentwicklung.⁴⁹

Ein solches modellhaftes Denken dient Beuys historisch entscheidende Impulse (auch einzelner Personen) in einem größeren geschichtlichen Zusammenhang zu stellen, um so Aufschluss zu erhalten, welche Entwicklungen diese begünstigten und was sie bewirkten.

Im Gespräch mit Carla Bodemann-Ritter, in welchem er über nur kurz beispielhaft den Einfluss von Aristoteles streift, nennt er diese generellen Analysen „Geschichtsanalyse. Genauso, wie’s individuelle Analyse gibt. (...) Gesellschaftsanalyse ist Geschichtsanalyse.“ Und auf die Frage: „*Man muß dann wirklich Aristoteles auch im Zusammenhang mit seiner Umwelt, in seiner Zeit sehen?*“ kommt er wieder auf das Zeitband zu sprechen, er antwortet: „Aber in der Zeit siehst du ihn ja am bestem im Detail, indem du die Verbindung von da ... nach da.... ziehst, ihn sozusagen auf dem Zeitband siehst, in seiner Zeitfunktion. Dann siehst du ihn am besten... d. h. in seinem Zusammenhang nach rückwärts und nach vorwärts.“⁵⁰

Dasselbe Modell dient ihm auch in einem Gespräch mit Hans van der Grinten zur Erklärung der unterschiedlichen Wirkung wiederkehrender Phänomene auf dem Zeitband. So hätten der Marxismus und die Französische Revolution zu ihrer Zeit eine vollkommen andere Wirkung als heute.⁵¹ Beides sind Beispiele, wie historische Ereignisse auf ihre Bedeutung für die Weiterentwicklung der Menschheit von jeder Generation neu betrachtet und bewertet werden.

Die Ausdrücke „Zeitelement“, „Timing“ oder „Zeitbegriff“ zielen also auf eine umfassende Analyse der historischen Zeitumstände, um so ein besseres Verständnis größerer Zusammenhänge zu erhalten. Ziel ist eine

⁴⁹ Xanten wirbt in seinem Römermuseum mit einem "begehbaren Zeitband" und verdeutlicht hiermit den Ablauf der römischen Geschichte anhand der örtlichen Funde.

⁵⁰ Beuys (1975), in: Bodemann-Ritter, C. (1991), S. 39.

⁵¹ Beuys (1970) in: Kat. Beuys 1971b, o.S.

Antwort auf die Frage, warum „der“ Mensch steht, wo er steht zur erhalten und zugleich Aufschluss darüber, „was substantiell für den Menschen unentbehrlich ist“.⁵²

Im Alltagsbewusstsein ist „Zeit“ zunächst ein Ordnungsinstrument, eine Taktung, die in Jahres – und Tageszeiten vorgegeben, mit Uhren gemessen wird. Das ist die mechanische und gezählte Zeit. Sie führt zu Berechnungen, die in ihrer Komplexität zunehmen, je komplexer und dichter die Abläufe von bestimmten Ereignissen im Leben eines Jeden werden. Derart getaktet, reagieren die Menschen nicht selten mit automatisierten Handlungen.

Diesem „mechanischen Begriff von Zeit“ stellt Beuys ganz bewusst so genannte „Lebensbegriffe“⁵³ zur Seite. Darin findet sich die jeweilige Biographie, das einzelne Schicksal, der jeweils individuelle Umgang mit der eigenen Zeit. Ein „Prozess der Verinnerlichung“,⁵⁴ vielleicht kann man auch von „Beseelung“ sprechen, macht die eigenen Handlungen bewusst, ein erster Schritt diese auch zu überdenken. Eine wichtige Voraussetzung um, in Verbindung mit dem Blick auf das Zeitband, Zeit als einen entscheidenden „Gestaltungsfaktor“⁵⁵ zu begreifen.

Aufhorchen lässt ein Vergleich Hans van der Grintens des Zeitbandes mit einem Transmissionsriemen. „Das würde dann aber bedeuten, dass Beuys im wesentlichen ausgegangen wäre von dem Nicht-Enden des zeitlichen Ablaufs.“⁵⁶ Und, so möchte man ergänzen, der des Nicht-Endens der Einflussnahme einmal getätigter Impulse.

⁵² Beuys (1977) im Gespräch mit Willi Bongard, in: Bongard 1980, o. S. [5].

⁵³ Beuys in: Molenaars 1982, S. 30, vgl. auch Schneede 1994, S.16.

⁵⁴ Schneede 1994, S. 15.

⁵⁵ Schneede 1994, S. 16.

⁵⁶ Grinten 1991, S. 7 f.

2.3 Über-/ Gegen- / Antizeit⁵⁷

Die zeitlich unbegrenzte Wirkung gedanklicher Impulse ist eine der wichtigen Folien, vor der Beuys über die Zeit spricht. Er ist fest überzeugt, dass gedankliche Impulse nie verloren gehen, lediglich können sie für eine gewisse Zeitspanne abgewiesen werden und erst mittel- oder langfristig wirken.⁵⁸ Es ist daher nicht unbedingt nötig, dass alle seine Aktionen von der Öffentlichkeit wahrgenommen werden: „Über manche Aktionen gibt es kaum Berichte“, so Beuys „sie haben aber stattgefunden. Sie haben ihre Wirkung gehabt. Sie gehen in Raum und Zeit rein geistig-seelisch auf.“⁵⁹ Offenbar manifestiert sich hier ein fester Glaube daran, dass geistige Bewegungen sich weiter fortsetzen, sie ihre Wellen schlagen und so von ihnen Wirkungen ausgehen können – auch ganz ohne die Gegenwart weiterer Gesprächspartner oder, wie im Falle seiner Aktionen oder weiteren künstlerischen Aktivitäten, „Handlungszeugen“.

Damit stellt er der Linearität eines Zeitbands eine zweite, zeitliche Ebene zur Seite, die als eine Art Reservoir unabhängig von den zeitlichen Entwicklungen der Erde offensichtlich dauerhaft besteht.⁶⁰ Diese zeitliche Divergenz begreift Beuys als Gegensatz von „physisch/mechanischen“ und geistig-seelischen Vorgängen.

2.3.1 Annäherung an den Begriff „Anti-/Gegenzeit“

Physikalische Zeit als Resultat der Antizeit

Die mechanische oder physikalische Zeit gehört zum allgemein vorherrschenden Verständnis von Zeit, als linear progressiv voranschreitend,

⁵⁷ Beuys nutzt diese drei Begriffe synonym. Im Folgenden wird vorwiegend Anti- oder Gegenzeit verwendet.

⁵⁸ Angerbauer-Rau 1998, S. 61.

⁵⁹ Interview mit Joseph Beuys von Annelie Pohlen, 23.11.1977, in: heute Kunst, Nr. 21, 1978, S. 17, zit nach Schneede 1994, S. 8 Bei diesen Gedanken steht sicher die Lehre Steiners Pate, in der nach dem Tod die Seele des Menschen in einen Universal- Leib übergeht, um von dort wieder reinkarniert zu werden. Dabei könne der menschliche Geist als Wiederholung seiner selbst von den Früchten seiner vorherigen Erlebnisse profitieren.

⁶⁰ "Ich bin von der Wichtigkeit jedes menschlichen Denkvorganges überzeugt. Allerdings kommt nicht jeder Gedanke zu unmittelbarer Wirksamkeit. Vieles wird - oft für lange Zeit abgewiesen - ein Vorgang den man mit dem positivistischen Wissenschaftsbegriff rational kaum fassen kann." Kat. Beuys 1971b, o.S.

ganz wie die Physik die Zeit bis Einstein bemisst und sie im allgemeinen menschlichen Erleben verhaftet ist.⁶¹ Beuys hingegen sieht in ihr lediglich eine, nämlich die „sichtbare“ Seite der Zeit. Sie ist das Ergebnis einer bereits zuvor abgelaufenen Entwicklung. Ähnlich einem Gedanken, der der Umsetzung eines bestimmten Vorhabens voraus geht, ist sie das physisch gewordene Resultat von, ja wovon? Wo kommt sie her? Beuys weist hier auf den Zustand hin, der noch vor der Entstehung von Zeit liegt. In mancherlei Beziehung macht Beuys die von ihm als geistige Seite der Zeit bezeichnete Zeitvorstellung zum polaren Gegenspieler der physikalischen. So verortet er ihren Ursprung, ihren „Quell nicht auf der Erde [...]“.⁶² Um sie deutlich vom allgemein als physikalisch aufgefassten Zeitbewusstsein begrifflich abzuheben, verwendet er den Terminus der „Anti-Zeit“.⁶³ Er ist eng mit den zuvor erläuterten Begriffen verbunden. „Es kommt auf das Zeitelement an. Und die Zeit verändert Ihre [sic!] Qualität im Laufe der Zeit. Es spielt sicher auch eine Rolle, in dem Zusammenhang den physischen Zeitbegriff zu durchbrechen. Sowohl durch Überlänge als auch durch Überkürze scheint es mir hier und da gelungen zu sein, eben den physischen Zeitbegriff zu durchbrechen, daß man jetzt auf den Begriff zu sprechen kommen kann, was ich unter Antizeit verstehe, also daß Zeit bereits eine gewordene, verphysichste Form ist, der zugrunde liegt ein kreativer Zeitausgangspunkt.“⁶⁴

Die Anti-Zeit reiht sich ein in eine von Beuys kreierte Beschreibungskette von Antimathematik, Antiphysik und Antichemie. Diese ungewöhnlichen Wortkombinationen dienen ihm dazu, auf eine außerhalb des irdischen, außerhalb des physisch Vorhandenen, existierende Geistigkeit zu verweisen.⁶⁵ Für Beuys ist die Anti-Zeit Ursache und Grund aller Existenz. Denn

⁶¹ Nicht zu unrecht, hilft uns doch die Wahrnehmung eines zeitlichen Verlaufs zur Orientierung und überhaupt zur Einschätzung unserer Umwelt.

⁶² Vgl. Burgbacher-Krupka 1977, S. 39.

⁶³ Auch Gegen- oder Überzeit genannt, im Beuys-Kompass zuerst 1978 erwähnt, Angerbauer-Rau 1998, S. 245.

⁶⁴ Burgbacher-Krupka 1977, S. 37.

⁶⁵ Bereits in einem seiner frühesten Interviews 1964 betont Beuys: „Mathematik, Physik, Chemie usw. sind bereits zurückgeführte Elemente oder Verkörperungen von etwas.“

im Gegensatz zu den Naturwissenschaften, die „Leben“ als etwas aus der Materie Entwickeltes verstehen, versteht Beuys alle Materie als Resultat. Für ihn ist jedes materielle Ding eine Verstofflichung eines geistigen Prozesses.⁶⁶ Damit wandelt sich die Anti-Zeit von einem scheinbaren Gegenspieler, wie das Präfix „Anti-“ zunächst schließen ließ, in eine parallel laufende, wichtige, ja vielleicht sogar die entscheidende Vorstellung von Zeit, die die physikalische (irdische) Zeitform ergänzt bzw. ihr vorangeht.

Die Beschreibung selbst wird nicht präzisiert. Beuys umschreibt Anti-Zeit als „[...] eine entmaterialisierte Form im Zustand des Werdens.“ Er führt weiter aus:

„Es gibt einen Punkt von Schöpfung in der Zeit. Zeit im Alltagssprechen... ist einfach die physikalische Seite der Zeit... Es ist einfacher, diesen Aspekt des ‚Schon-geworden-seins‘ auf das Konzept von Raum zu beziehen. Man kann den Raum, den ein Tisch einnimmt, unmittelbar mit seiner physischen Verfassung des ‚Schon-geworden-seins‘ in Beziehung setzen. Zentral dafür ist etwas Totes, da es ein Ding ist, das schon geworden ist, das mehr oder weniger tot ist... Und ich versuche, sozusagen um die Zeit herum zurückzugehen, sie als etwas sichtbar zu machen, das aus einem kreativen Punkt quillt, der nicht auf der Erde liegt.“⁶⁷

2.3.2 Exkurse

Da sich Beuys nicht ausführlicher zur Anti-Zeit äußert, bedarf es, um mehr über sie zu erfahren, einiger Umwege und Exkurse. Hilfreich sind diesbezüglich die Ausdrücke „Substanz“, „Erleben“ und „Bewegung“. Sie sind für eine kontextuelle Einbettung der Anti-Zeit unersetzlich und werden aus Beuys' Verständnis und aus seinen Überlegungen und Zielsetzungen heraus dargestellt.

Natürlich notwendig zurückgeführte, da wir ja im Materiellen leben oder richtiger, auch im Materiellen leben. Die andere Hälfte, als insofern wir im Nichtmateriellen leben, da haben wir es zu tun mit Antimathematik, Antiphysik, Antichemie usw.“ in: Beuys/Redaktion „Kunst“, 1964, S. 97.

⁶⁶ Vgl. Koepplin 2003, S. 42.

⁶⁷ Caroline Tisdall: Joseph Beuys, London 1979, S. 97 zit. nach: Meinhardt 1984, S. 212.

Erklärtes Ziel seiner Kunst ist es, die menschliche „Sinnesorganisation zu erweitern. Das heißt, das kreative Potential der Menschen zu erweitern, auf einen höheren Stand zu bringen.“⁶⁸ Dabei geht es ihm vor allem darum, „den Menschen die Entfremdung und das Misstrauen gegenüber dem Übersinnlichen nach und nach wegzuräumen.“⁶⁹ Doch geht der Künstler in seiner Überzeugung noch weiter, da er prinzipiell jeden Menschen mit übersinnlichen Kräften ausgestattet sieht.⁷⁰ Eine Bewusstwerdung dieser Fähigkeiten und der damit einhergehenden veränderten Denk- und Handlungsweisen ist die entscheidende Grundlage für die zukünftige Gestaltung der Erde. Aus Beuys' Sicht können die Menschen dann auch einen neuen Planeten erschaffen. Welche Richtung diese Entwicklungen nehmen, hängt maßgeblich davon ab, ob der Mensch sich dieser Fähigkeit bewusst wird und welche Parameter er bei seiner Entwicklung anlegt. Parameter, die immer von den grundsätzlichen Bedürfnissen der Menschen auszugehen haben.⁷¹ Und so ist auch der folgende Passus als Aufruf zur Erkenntnis der eigenen Kräfte und dem verantwortlichen Umgang mit ihnen zu verstehen:

„Man [sic!] kommt aber dann darauf, [...] daß der Mensch ein schöpferisches Wesen ist. Jetzt erst ist man an dem Punkt, wo sich der Begriff Kreativität rechtfertigt. Hier wendet man ja auch den Begriff Kreativität an. In diesem Wort steckt Kreator drin. Das ist an sich ein Wort, war früher ein Begriff, den man nur auf Gott anwandte, als Schöpfer, d.h. das war der Schöpfer. Aber die Menschen müssen sich erfahren als auch Schöpfer, d.h. jedes Göttliche ist wieder ein übersinnliches Prinzip, ist im Menschen dasjenige, was Geschichte bewirkt.“⁷²

⁶⁸ Gespräche mit Beuys 1983, S. 73 und 76, zit. nach Koepplin 2006, S. 14.

⁶⁹ So schreibt er in einem Brief an Manfred Schrader am 21. Oktober 1971, zit. nach: Koepplin 2006, S. 14 und FN 43. Koepplin unterstreicht, dass er es so deutlich nur einmal in diesem Brief, der erst nach dem Tod von Beuys veröffentlicht wurde, ausgesprochen habe. Die Frage nach dem Übersinnlichen stellt er allerdings auch in anderen Gesprächen, ebenso wie die Vermutung, an der Evolution seien noch andere Wesen beteiligt. Beuys (1984) in: Fischer/Smerling 1985, S. 42 „die Menschen sind ja nicht nur vergängliche Wesen, sondern sie sind auch Götter.“

⁷⁰ Siehe Fußnote 69.

⁷¹ Wie es auch schon bei der Begriffsklärung der anderen Zeitbegriffe durchklang, siehe oben.

⁷² Beuys (1973) in: Hannappel 1991, o. S. (16 f.).

Geht man zum hier interessierenden Ausgangspunkt zurück, den Ausführungen Beuys' zur Anti-Zeit, stellt sich die Frage, wie kann der Mensch aktiv auf die Entwicklung der Zeit Einfluss nehmen? Wie kann man den weiteren Einfluss nehmen, wenn sie bereits geworden und wie Beuys am Tischbeispiel vorführt, mehr oder weniger tot ist? Und, liegt der Kreationspunkt, gemeint ist damit wohl der Punkt schöpferischen, kreativen Denkens, das sich auf Erden materialisiert und auch in Form von „Zeit“ umgesetzt, jenseits der Erde, ist „Zeit“ damit nicht für den Menschen unerreichbar? Wer so fragt, vergisst, dass Beuys „den“ Menschen zwar als Naturwesen aber gleichermaßen auch als ein geistiges Wesen begreift.⁷³

Der Mensch hat Anteil an den Kräften, die Beuys hinter allem was auf Erden existiert wirken sieht. Jegliche Existenz - und dazu gehört für Beuys auch die Zeit - ist das materialisierte Ergebnis eines zuvor durchlaufenen geistigen Prozesses.⁷⁴ Sowie Beuys den Menschen als inkarnierten Gedanken bezeichnet,⁷⁵ so sind auch alle anderen stofflichen Existenzen Resultat eines geistigen Vorgangs. Antizeit steht also in enger Verbindung mit einer transzendenten Geistigkeit.

Beuys' Verwendung des Ausdrucks der „Substanz“ (selbstverständlich auch der Einsatz von Substanzen in seinen Werken) spiegelt am deutlichsten, wie die Zusammenhänge von Physischem und Geistigem zu verstehen sind.

2.3.2.1 Exkurs I: Die Substanz

Wenn Beuys von Substanz spricht, so legt ihr zwar eine physikalisch qualitative Bedeutung im Sinne von Materialeigenschaften und von chemischer Zusammensetzung zugrunde, in ihrer Aussagekraft und Vielschich-

⁷³ Beuys 1980 im Gespräch mit Horst Kurnitzky und Jeannot Simmen. Hier spricht er über das Doppelwesen des Menschen als Naturwesen und geistiges Wesen. Siehe auch Angerbauer-Rau 1998, S. 322.

⁷⁴ Siehe Fußnote 65.

⁷⁵ Beuys (1970), in: Filliou 1970, S. 163.

tigkeit geht sie deutlich darüber hinaus.⁷⁶ Hinter dem Begriff der Substanz steht Beuys' Überzeugung, dass alle Materie im Prinzip eine verkörperte, erstarrte Form eines zuvor durchlaufenen geistigen Prozesses ist. Substanzen sind Träger geistiger Qualitäten,

„[...] oder anders gesagt: von innen betrachtet ist die Materie nichts als verkörperte, nach außen getretene Bewegung. Der Verkörperung geht ein intimes Gewebe von Verdichtung, Ausdehnung, Isolation und Zuständigkeit von Seelen-, Empfindungs-, Resonanz- und Orientierungskräften voran“.

Beuys erläutert es wie folgt:

„[...] meine Intention ist die Auseinandersetzung mit der Substanz, grundsätzlich, und die Substanz ist natürlich allein schon ein seelischer Prozess. [...] Aber ich habe ja versucht, das Gesamtsubstantielle im Sinn eines Gesamt-Chemismus zum Beispiel an die Malerei oder an die Bildhauerei oder an die Zeichnung anzubringen, als Diskussion, dass man also in die Kräfte hinein muss, und wenn man in den Kräften drin ist, dass man sie dann niederlegen kann als Zeichen oder als Werkzeuge [...] oder als Stimulanzen oder als Heilmittel oder was auch immer dann möglich ist. Womit auch schon gleich gezeigt ist, dass das in allen Berufssparten möglich ist, ein solcher künstlerischer Vorgang [...]. Das ist ja mein Versuch gewesen, über die Substanzen eine Aussage zu machen, die Substanzen, die schichtweise sich hinausbegeben in eine übersinnliche, nicht mehr im Physischen vorhandene Substanz. Also der Zusammenhang mit dem geistigen Stoff gehört auch zur Substanzdiskussion und nicht nur das, was man auf die Waage bringen kann und wo ein Gewicht den Zeigerausschlag erzielt, ist Substanz, es gehört dazu diese Diskussion vom sakramentalen Charakter bis hin zum Endstadium der Substanz, wo sie sich niedergeschlagen hat, etwa im Wachs, wo aber am Niederschlag sich noch der Prozess spürbar machen lässt, wenn man ihn in bestimmten Konstellationen anordnet oder bestimmte Experimente oder Versuche damit macht.“⁷⁷

Substanz ist demnach die Summe von Vorgängen, die nach herkömmlichen wissenschaftlichen Methoden weder zu messen noch sonst nachzuweisen sind. Und wie der Künstler selbst betont, werden sie eher erfüllt als tatsächlich getastet:

⁷⁶ Zersetzungsprozesse von Fett oder anderen Substanzen bewirken eine ständige Veränderung, die eine Vollendung bewusst offen lässt. Vgl. Kat. Beuys 1993a, S. 284f.

⁷⁷ Beuys (1979) in: Harlan 1986, S. 21.

„Was alles ist Substantialität? Flüssigkeiten, kristalline Formen, das können aber auch Sakramente sein, also Substantialitäten, die ganz außerhalb von Tastbarkeit liegen. An diesen Bereich von der Vorstellung Substantialität versuche ich mit dem Braun anzuknüpfen, also nicht als ein Maler, sondern eher als Former, als **Fühler** [Hervorhebung S.K.] in die Substanzen.“⁷⁸

Farben werden daher nicht vornehmlich nach ihrem Farbwert gewählt, sondern nach der Möglichkeit, die Wandlung von Geist in Materie nachvollziehbar und zugleich erlebbar werden zu lassen.



Abb. 1 Hirsche, 1954

Aus dem gleichen Impuls ist die Verwendung von Eisenbeize zu verstehen. Als Beispiel sei Koepplins so treffende Beschreibung der Verwendung von Eisenchlorid auf dem Blatt *Hirsche* des Jahres 1954 herangezogen. Überlagerung und die nur teilweisen Wiedergabe der Hirschkörper lassen bildhaft nachvollziehen, wie die Tiere sich vor dem tastenden Auge erst langsam zu Hirschen „verkörpern“. Unterstützt und erweitert wird die-

⁷⁸ Berlin 1973, S. 33, siehe auch Vischer 1983, S. 30.

ser Sehvorgang durch die verwendeten Substanzen:

„Die Eisenlösung ist keine Künstlerfarbe, sondern ein elementare, ausstrahlende, aktive Natursubstanz. Beuys benutzte sie dort, wo das Ankommen geistiger Wesen auf der Erde, deren braune Färbung weitgehend auf die Eisenverbindung zurückgeht, sinnfällig gemacht werden sollte: Inkarnation in Fleisch und Blut, Geistig-Seelisches im Körper, »geiststrahlende« Stofflichkeit oder Substanz. Im Blut ist das Eisen an die roten Blutkörperchen gebunden und ermöglicht dem Hämoglobin die Verbindung mit dem Sauerstoff beim Atmen: Beuys hat Blut zuweilen direkt als eine substanzielle Farbe benutzt.“⁷⁹
Substanz beinhaltet das Prinzip der Form, eine spürbare Kraft der Wandlungsfähigkeit, ja mehr noch, die Potenz Materie wieder in einen anderen Zustand zurückzuwandeln: Ähnliche Vorstellungen findet Beuys in der anthroposophischen Medizin, deren Vorgehensweise gleichfalls auf einer geistigen Vorstellung von Substanz basiert.⁸⁰

„Ich habe immer gesagt: Die ganze Welt hier, das kann man alles wieder wegschütteln. Ich hatte da von einem homöopathischen Prozess gesprochen. Der homöopathische Prozess, in dem man therapeutische Substanzen durch Potenzierung wieder herstellt, ist ja derjenige, dass man den physischen Anteil Stofflichkeit ganz eliminiert und nur das Formprinzip übrig behält. Das ist ja die homöopathische Medizin. Die Kraftidee bleibt drin enthalten, das Formprinzip bleibt drin enthalten, aber alle physischen Bestandteile werden so stark verdünnt, dass sie wirklich nicht mehr drin sind in der Substanz. Und von da aus rechtfertigt sich, dass man sagt: Alles das, was uns hier letztendlich nicht mehr zufriedenstellt, können wir auch wieder wegschütteln [lacht]. Ja, das ist 'n Witz, aber es ist trotzdem richtig. Man kann also auch den Prozess wieder rückläufig machen. Also man muss jetzt nicht denken, dass alles, was, sagen wir mal, so tot ist wie ein Stein, nun ewig tot zu sein braucht. Wir werden es schon wieder wegschütteln eines Tages.“⁸¹

Beuys weist damit dem Menschen Kräfte zu, die ihm im Prinzip jegliche Veränderung des Daseins ermöglichen. Mit diesen Kräften ist alles wandelbar oder „zu verflüssigen“. Sie sind jedoch nur im Zusammenschluss von Gefühl, Empfindung und intellektueller Fähigkeit des Menschen zu aktivieren. Nur der Zusammenschluss beider Erkenntnismöglichkeiten, der

⁷⁹ Koeplin 2006, S. 207.

⁸⁰ Siehe auch Kuni 2006, S. 466.

⁸¹ Vgl. Beuys (1979) in: Harlan 1983, S. 69, auch in: Kuni 2006, S. 488.

rationellen und der seelisch-geistigen, erhält der Mensch Einblick in das, was für ihn tatsächlich von zentraler Bedeutung ist und von Beuys mit „Wirklichkeit“ umschreiben wird.

2.3.2.2 Exkurs II: Erleben

Anti-Zeit und Geistigkeit - Möglichkeiten ihrer Wahrnehmung und Erkenntnis

Durch den Erfolg der in den Naturwissenschaften üblichen messenden Methoden, die Beuys gleichfalls im Begriff Materialismus zusammenfasst, kapriziert der Mensch seine Wahrnehmung allein auf das sinnlich Wahrnehmbare.⁸³ Alle weiteren Formen von Wahrnehmung, die nicht in dieses erfolgreiche Raster passen, werden vernachlässigt und gehen im Laufe der Zeit mehr und mehr verloren. In einem Gespräch mit Willi Bongard stellt Beuys des Menschen transzendente Fähigkeiten mit einer einzigen Frage wieder zur Debatte, nämlich

„[...], ob der Mensch nur in der Lage ist, sinnlich wahrzunehmen, oder ob er auch in der Lage ist, übersinnlich wahrzunehmen. Die ältere Philosophie“, so führt er weiter aus, „[hatte] noch die Technik oder die Disziplin der Metaphysik in sich [...]. Und in dieser Metaphysik handelt es sich um Behauptungen über Gebiete, die nicht sinnlich, sondern über die Innenerfahrung wahrnehmbar sind. [...] Der Naturwissenschaft aber mit Ihrer Methodologie ist es gar nicht möglich, Wahrnehmungen innerhalb des Seelischen, des Bewußtseinsmäßigen und Geistigen im Menschen zu machen.“⁸⁴

⁸³ "Die Entwicklung des Materialismus ist eine geschichtliche. Man könnte sagen, sie setzt schon bereits in der Renaissance an, bei Leonardo da Vinci, der nach zwei Seiten interessiert ist. Einerseits ist er interessiert an alten geistigen, man könnte fast sagen platonischen oder sogar mythologischen Zusammenhängen, auf der anderen Seite ist er der Begründer des modernen Akademismus und eine Mitkraft seines Zeitgenossen Galilei der ja praktisch auch ebenfalls ein Befürworter analytischer, physikalische Methodologie geworden ist. Also eine Schlüsselfigur für den später daraus entstehenden Materialismus als Naturwissenschaft." Beuys (1977) im Gespräch mit Willi Bongard, Bongard 1980, o.S., [S. 3].

⁸⁴ Beuys (1977) im Gespräch mit Willi Bongard, Bongard 1980, o.S., [S. 4] „Denn ihr [der der Naturwissenschaft, S.K.] Blick ist durch physische Apparaturen auf die Gegenständlichkeit orientiert, also auf das sinnlich Sichtbare, auf das physisch Greifbare, auf das Meßbare und Wägbare, sie ist aber gar nicht eingestellt für eine Seelenwissenschaft, für

Beuys schuf mit der Aktion „Infiltration Homogen für Konzertflügel, der größte Komponist der Gegenwart ist das Contergankind“ (Düsseldorf, 28. Juli 1966) ein eindringliches Bild, das die Bedeutung der „Innenerfahrung“, hier in der Form eines, so von Beuys genannten, Innentons nachvollziehbar und sichtbar werden lässt. Auf der Bühne stand ein in Filz eingenähter Flügel. Das Instrument, durch seine Form gleich erkennbar, war somit unbespielbar, stumm, und schon aus diesem Gegensatz heraus ein eindringliches Bild. Beuys macht augenfällig, was mit dem Innenton, der nicht zu hören, physisch nicht vorhanden und dennoch existent, verbunden ist:

„Nein, da habe ich mal gar nichts an Tönen auf dem Klavier produziert, weil das Klavier sich selbst isoliert hatte und ich ja natürlich auch gegenüber dem Piano isoliert war. Das war der Sinn, dass da ein anderer Ton erzeugt wurde, ein Innenton. Also – so ein Ton, der an der Isolationsschicht praktisch nur im Innern bleibt. Das ist die Idee eines Innentones. Der physisch nicht in Erscheinung tritt, aber wenn man das isolierte Instrument vor sich hat, dass man den Nicht-Ton als Ton erlebt, das ist ja der Sinn. Das hat eine gewisse Nähe zu einem Tier. Das hat ja eine Haut, und innen ist ein Seelenleben, nehmen wir mal an, ein Ton, auch wenn das Tier nicht schreit. Das Tier hat immer einen Seelenton, eigentlich auch ein Mensch. Also dieser Ton als nicht-physischer Ton, der war gemeint.“⁸⁵

Ein nachdrückliches Plädoyer für Dimensionen des Menschlichen, deren Fehlen Beuys später wiederholt und klar heraushebt:

„Es herrscht vom Staats wegen eine Anthropologie, die das Geistesleben, das Seelenleben, sein übersinnliches Wesen, also seine ganze Menschenwürde nicht erfasst.“⁸⁶

Das rein analytische Denken feiert Erfolge, aber

„[...] Kräftezusammenhänge spielen sich in Substanzzusammenhängen ab, sind nicht nur reine, analytische Faktoren, wo man die Information analytisch auseinanderdeutet, etwa nach der Methode der Logik oder so etwa, sondern da geht die Logik weiter, das sind intuitive, inspirative und imaginative Organe dafür nötig, sonst erfährt man das nicht, um das Wichtigste, was in der Gegenwart eine Wirklichkeit ist,

eine Geisteswissenschaft oder etwa für eine Wissenschaft, die Aussagen machen könnte über höhere Formen menschlicher Kreativität, sprich Intuition, Imagination [...].

⁸⁵ Beuys im Gespräch mit Georg Jappe, Jappe 1985, S. 73.

⁸⁶ Beuys (1981) in: Beuys 1981, S. 25.

wahrzunehmen; denn wenn wir diese Wirklichkeit nicht wahrnehmen, nehmen wir etwas wahr, was nicht mehr die Wirklichkeit ist. Wir nehmen etwas wahr und werden durch Dinge belastigt, die eigentlich schon keine Wirklichkeit mehr haben für den Menschen im Inneren. Es drängt sich vor, am Beispiel des Autos, am Beispiel der Produktionsweise, am Beispiel des kapitalistischen Umgangs mit Geld usw. Alles was sich vordrängt und vor gibt Wirklichkeit zu sein, wird deswegen als Wirklichkeit genommen, weil die Wahrnehmung für die innere Substanz der Dinge, die aber nur durch eine Übung wahrgenommen werden kann, fehlt.“⁸⁷

Die Übung zur Wahrnehmung der inneren Substanz der Dinge hängt eng mit zeitlichen und physischen Prozessen zusammen. Bevor darauf näher eingegangen werden soll, sei noch die Einschätzung Beuys' Erlebnissfähigkeit seiner Zeitgenossen wiedergegeben.

Sie bildet die Grundlage für das Erfassen von Zusammenhängen und wird von Beuys als überaus eingeschränkt wahrgenommen:

„Ich habe erkennen müssen, dass nur eine ganz kleine Minderheit noch in der Lage ist, die Bilder zu verstehen. Die Zeit erzieht zu abstrakten Begriffen. Auf der documenta (1972) habe ich erfahren, die meisten Menschen glauben Kunst verstandesmäßig begreifen zu müssen - die Erlebnisorgane sind vielen also schon abgestorben“⁸⁸

Ein Erlebnis zuzulassen, ohne es gleich auf logische Zusammenhänge abzuklopfen, ist den meisten Menschen nahezu unmöglich.

„Der logisch-analytische Verstand kann mit einem Bild von Rembrandt gar nichts anfangen, denn er fragt ja nur nach Bedeutung und Sinn. Er findet ja gar keine Antwort, weil er sich ja gar nicht mit dem Wichtigsten auseinandersetzt, nämlich mit dem Erleben der Farben.“⁸⁹

Das Erleben der Farben ist, wie bereits angesprochen, eng mit der Wirkung von Substantialitäten verbunden. Da sie weder mit analytischen Mitteln zu greifen noch mit den bekannten Sinnen zu erfassen sind, kann ein Erleben, zu dem aus Beuys'scher Sicht das Spüren, Fühlen und die

⁸⁷ Harlan 1986, S. 66.

⁸⁸ Beuys in: Adriani et al 1981, S. 307: zit. nach Vischer 1983, S. 7.

⁸⁹ Beuys (1973) in: Hannappel 1991, o.S. [11].

Wahrnehmung von Innentönen zwingend dazugehört, erst mit Übung wieder erfolgen.

„Kunst ist ja nicht dazu da, daß man Erkenntnisse auf direktem Wege gewinnt, sondern vertiefte Erkenntnisse über das Erleben herstellt. Es muß mehr passieren als nur logisch verständliche Dinge. Kunst ist nicht zum Verstehen da, sonst braucht es keine Kunst zu geben.“⁹⁰

Wohl auch deshalb bietet Beuys nur ungern Erklärungen, die genau dieses Bedürfnis befriedigen würden. Häufig gibt er Antworten, die zwar logisch scheinen, aber bei näherer Betrachtung nur schwer nachvollziehbar sind oder sich einer inhaltlich stringenten Verwendung entziehen.⁹¹ Als er zur Bedeutung der Aktion „wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“ befragt wird, gibt er statt einer Antwort eine Handlungsanweisung zur Betrachtung seiner Aktion. Es ist erneut ein Plädoyer für das Erlebnis unter Einbeziehung aller Sinne:

⁹⁰ Beuys (1977), in: Schellmann 1992, S. 20.

⁹¹ Beuys verwendet dabei Wortkombinationen, die für den Zuhörer entweder nicht geläufig oder nicht eindeutig zu greifen sind. Ein paar knappe Sätze, wenn überhaupt, und schon ist er beim nächsten (häufig nicht minder komplexen) Thema. Ziehen wir ein bereits bekanntes Beispiel heran: "Das Zeitelement ist erstmal insofern ein wichtiges Element als man wissen muß, was in einer bestimmten Zeit aktuell ist und was nicht. Wenn ich zum Beispiel sage, daß wir immer noch in dieser Zeit - die längst einen anderen Begriff von ihrer Zeit haben müßte - einen Begriff von Kapital haben, der aus dem vorigen Jahrhundert stammt, so ist dies an der Zeit als einem Entwicklungsstrom gemessen. Es bezieht sich also auf eine ganz bestimmte Qualität in der Zeit. Es ist ganz wichtig - das Timing ist wichtig. Der Zeitbegriff fällt zusammen mit dem Begriff der Entwicklung." [Beuys (1981) in: Beuys 1981, S. 22] In wenigen Sätzen werden mit der Nennung von Zeitelement, Begriff von Zeit, Kapital und dem Begriff der Entwicklung immense Gedankenkomplexe aufgeworfen, die es nicht einfacher machen, dem Gesagten zu folgen. Nicht nur in seiner Kunst liebt es Beuys zu verrätseln, sein Gegenüber gedanklich zum Stolpern und wie Beuys hofft, damit zu einem vertieften Denken zu bewegen. Wie er in Bezug auf seine Kunstwerke betont, liegt es ihm fern, Interpretationen oder Auflösungen geben zu wollen, um das intuitive Erfassen nicht durch rationale Erklärungsmuster zu verhindern. (Vgl. Hannappel 1991, o.S. (10)). Beuys setzt dies geschickt auf verbaler Ebene fort. In seinen Werken helfen ihm der bis dato ungewöhnliche Einsatz von Materialien, die den allgemeinen Sinn für Ästhetik provozieren und nicht zuletzt sein Künstlerstatus, der es ihm erlaubt, mit Begriffen zu jonglieren, ohne sie eindeutig festzulegen. Wahrscheinlich ist das auch einer der Gründe, warum seine Gesprächspartner seine Begrifflichkeiten in den Interviews selten hinterfragen und Beuys davor bewahren, eine Eingrenzung der hochsemantischen Wortwahl vornehmen zu müssen. In gewissem Sinn sind seine Begriffe geläufig, jedoch selten in den von Beuys verwendeten Zusammenhängen. Während des Zuhörens scheint man auf Bekanntes zu stoßen, im Nachsinnen über die Zusammenhänge jedoch entsteht eine Frage nach der anderen. Zur Verrätselung und Hermetik im Sprechen Beuys über seine Kunst, siehe auch Verena Kuni: Reden und/als Schweigen? Sprechen über Kunst, in Kuni 2006a., S. 301 - 338.

„Ich bin allerdings nicht bereit, Dinge zu analysieren insofern, als ich eine Interpretation auf plattem Wege liefere: Was soll denn der Hase bedeuten? Und wenn ich darauf keine intellektuelle Antwort bekomme, dann sage ich na ja, dann geh' ich eben weg. [...] D.h. zunächst müßte man etwas wahrnehmen. Man müßte die optischen, akustischen – es haben auch akustische Dinge dort eine Rolle gespielt bei diesem Hasen - plastische, akustische, farbliche Element, also im Sinne der intermediären Anordnung, daß nicht nur von Plastik die Rede ist, sondern auch von Klängen, daß auch Klänge in Erscheinung treten, die müssen ja erstmal erlebt werden.“⁹²

So stellt sich die Frage, wie ein Erleben einem Publikum nähergebracht werden kann, dass sich, bleibt man in der Beuys'schen Terminologie, der dafür notwendigen „Organe“ nicht mehr bedient? Wie kann man etwas trainieren, das gar nicht geübt werden will? Es klingt ganz einfach: „Man muß etwas zeigen, das noch geheimnisvoll sein kann. Das bringt die Sinne in Bewegung, weil sie begreifen möchten.“⁹³

Die Sinne durch etwas Geheimnisvolles in Bewegung zu bringen, dem analytischen Verstand gewissermaßen Futter geben, damit der Mensch nach Zusammenhängen sucht und über die Irritation wie zufällig an die höheren Formen des Denkens herangeführt wird, sind erklärte Ziele von Joseph Beuys, damit er, der Mensch, Intuition, Inspiration und Imagination entdeckt. Der Intellekt erhält Ergänzung und Erweiterung, die partielle Wahrnehmung vervollständigt sich. Bewegung wird dabei zum zentralen Stichwort im Werk von Beuys.

2.3.2.3 Exkurs III. Die Bewegung

Beuys „Plastische Theorie“, die er in den 1960er-Jahren parallel zu den Aktionen entwickelt hat und die er in zahlreichen Skizzen und öffentlichen Auftritten erklärt, sieht Bewegung nicht nur zwischen Chaos und Form. Beuys macht sie zum entscheidenden Richtungsgeber, indem er ihr Rhythmus und Gefühl zur Seite stellt. Bewegung oder Beweglichkeit soll in

⁹² Beuys (1973) in: Hannappel, 1991, o.S. [11].

⁹³ Beuys (1969) in: Kat. Beuys 1969, S. 34.

allen Phasen der Entwicklung erhalten bleiben. So erklärt sich auch die Verwendung von Fett: Seine Beweglichkeit, d.h. der Umstand, dass Fett rasch von einem Aggregatzustand zum nächsten wechseln kann, macht es zu einem idealen, anpassungsfähigen und damit beweglichen und wandlungsfähigen Träger immer neuer Erkenntnismöglichkeiten.

Bewegung ist das Grundprinzip allen Lebens. Alle Lebensbereiche und Denkprozesse haben Bewegung als „die gemeinsame Wurzel von Denken und von Handeln“.⁹⁴ Schon anhand der Äußerungen zum Zeitelement wurde deutlich: Ausgehend von der sensiblen und umsichtigen Beobachtung und Analyse der Zeitumstände, gilt Beuys Bewegung als flexible Suche nach Verbesserungen. Bewegung ist notwendig, wenn die gesammelten Erkenntnisse aktiv umgesetzt werden sollen: Bewegung des Denkens ist Tat.

„Die Aktion ist ja an und für sich ein anderes Wort für den Bewegungscharakter. Der Bewegungscharakter ist etwas, was auch wieder versucht, den Menschen zu deklarieren als ein geistigen Wesen, was seine Grenzen nicht innerhalb des positivistischen Weltbildes hat, sondern zurückgreift vor die Geburt, was übergreift nach dem Tode, was die Frage stellt; wo sind die Kräfte der Bewegung überhaupt? Welche initiale Kraft, welche geistige Größe setzt z.B. das Planetensystem in Bewegung? Soweit begründe ich den Aktionscharakter in meiner Arbeit: den Ansatz der Bewegung in der Welt zu finden.“⁹⁵

Diese Suche verbleibt nicht allein in ‚irdisch physischem Kreise‘, sie bezieht das Geistige mit ein und damit schließt sich auch der Kreis zur Anti-zeit. Bereits einige Jahre früher äußert Beuys sich in einem Interview, dass anlässlich eines tätigen Übergriffs auf ihn während der Aachener Aktion geführt wurde, zu diesen Zusammenhängen:

„Unser Leben zwischen Geburt und Tod ruft auf zur Erforschung von Gegenraum-Wärme-Zeit - unsterblicher Wesenskern des Menschen, Leben nach dem Tod. Von der Einsicht in diesen Zusammenhang (An-

⁹⁴ Kotte 1991, S. 49.

⁹⁵ Beuys zu U. Meyer 1969, zit. v. I. Burgbacher-Krupka 1977, S. 86., zit. nach: Koepplin 1990, S. 26.

tikunst) hängt es ab, ob wir zuverlässige Kontrollmöglichkeiten und Maßstäbe bekommen über das, was wir in Raum und Zeit machen“⁹⁶

Offenbar kann „Zeit“ in der Wahrnehmung der Menschen zweierlei bewirken. Zum einen sind wir uns unseres Todes und damit dem Ablauf unserer Lebenszeit bewusst. Zum anderen hilft genau diese Gewissheit, um Maßstäbe für die eigene Haltung und das Leben selbst zu gewinnen.

Hier wird deutlich ausgesprochen, dass das Denken, die Haltung, die die Menschen der Zeit gegenüber einnehmen, entscheidende Faktoren sind für die Richtung der Entwicklung eines sozialen Ganzen. Wer die physische und physikalische Seite der Zeit allein in der Vorstellung mit einer immateriellen Seite ergänzt, der erhält eine andere Sicht auf die Zusammenhänge des Lebens. Wer, wie Beuys, von der Überzeugung einer dauernden, unsterblichen und damit ewigen Existenz des Geistigen getragen ist – er spricht vom unsterblichen Wesenskern des Menschen – und davon, mit seinem Tun auf der Erde Einfluss auf die Entwicklung einer höher geordneten Geistigkeit zu nehmen,⁹⁷ der wird sich während seines irdischen Lebens im umfassenden Sinne (nämlich Pflanzen und Tiere berücksichtigend) humanitärer verhalten.

Wie kann der Mensch an die geistigen Kräfte anknüpfen, wie die Zeit vor der Geburt und nach dem Tod erforschen? Der Schlüssel zu diesen Erkenntnissen liegt vor allem im Denken, ergänzt durch ein dauerndes physisches als auch geistiges „Abarbeiten“.

2.4 Das eine nicht ohne das andere: die enge Verbindung von Physis und Geist und von Zeit und Antizeit

Obwohl Beuys das Denken „jenseits von Körperlichkeit“ verortet und öfter betont, es fände im Ursprung „überhaupt nicht auf der Erde statt [...], son-

⁹⁶ Beuys (1964) zit. nach Koepplin 2006, S. 29.

⁹⁷ Der Mensch ist "nur zu einem Teil auf dieser Erde, um etwas ganz Bestimmtes zu erarbeiten, was dann in einer weiteren Evolution darüber hinausgreift. Beuys (1970) in: Filliou 1970, S 163.

dern in einem Bereich, der überirdisch ist“,⁹⁸ ist das Denken ein Verbindungsstück von Physischem und Geistigem.⁹⁹ Der Mensch ist physisch determiniert und muss für eine Balance von Physis und Geist sorgen. Dabei hat die Physis eine besondere Aufgabe.

Der Mensch nimmt mit seiner Physis einen bestimmten Raum in der Welt ein und ist dadurch zunächst auch begrenzt. Über den Körper verschafft sich der Geist Ausdruck. Entwickelt sich der Geist, dehnt sich auch der Raum aus, in dem sich der Mensch bewegen kann. Um dieses wichtige Zusammenspiel geht es Beuys. Er entwickelt ein Kommunikationskonzept,¹⁰⁰ um immer wieder aus unterschiedlichen Perspektiven auf das Zu-

⁹⁸ Beuys in: Bongard 1977.

⁹⁹ So äußert Beuys mit Blick auf die Allianz von Körper und Geist, "der Mensch ist ja verkörpert", dass heißt, es hat seinen Sinn für das Geistige, warum wir einen Körper besitzen. Beuys 1979 in: Schwebel 1979, S. 40f, auch zit. in: Koeplin 2003, S. 67.

¹⁰⁰ In einem Gespräch mit Willi Bongard erläutert Beuys 1977 sein Informationsdiagramm folgendermaßen: "Hier wird erst noch einmal das Grundmodell der irdischen Verhältnisse gezeigt mit dem Begriff der Information als einem Verhältnis zwischen zwei denkenden Wesen, dargestellt an zwei Grenzsituationen, die als senkrechte Linien, als tangentielle Linien, hier um dieses Kreisgebilde herumstehen und wo auf der einen Seite steht T und auf der anderen Seite R. und zwar steht das R umgekehrt, es heißt the receiver, der Empfänger, weil beide sich anschauen sollen. Den Transmitter, T, brauch ich ja nicht umzudrehen, weil er auf der anderen Seite das gleiche Profil hat. Sie schauen sich an und stehen miteinander in Verkehr, d.h. der Transmitter, oder der Informierende, informiert in einem Materie-Material eine bestimmte Nachricht, die exformiert wird durch den Receiver. Ich komme hier zu einem noch elementarerem Informationsbegriff als er im Allgemeinen in der Informationstheorie angewandt wird, wo nur von der Information gesprochen wird, zwischen Sender und Empfänger, und wo nicht genügend abgeklärt ist, dass nur der Transmitter informiert, d.h. in einem bestimmten Material etwas abträgt, und das etwas ist immer ideell, d.h. ist geistiger Natur, ist ein Begriff, den er da ausdrückt in einem bestimmten Material. Ich gehe zurück auf diesen Grenzpunkt, wo also Geistiges, Ideelles, Persönlichkeitsmässiges, Humanes, Seelisches, Erkennendes oder das Denken allgemein rein ideell da ist, also nicht körperlich ist, und sich der Körperlichkeit bedient, um etwas auszudrücken. Also der Gedanke nimmt seinen Körper, das Gehirn, die Lungen, beim Sprechen den Wind, der in der Zunge ist, den Kehlkopf, der ein knochenartiges Gebilde ist oder ein knorpelartiges, die Zunge, die ein Muskelgewebe ist, den Mundraum, der sich bewegt, um beispielsweise zur Sprache etwas zu informieren, also in einem Material, in diesem Falle im Wind, in Schallwellen wird etwas informiert, so wie ein Bildhauer in den Tonklumpen greift, um darin einen Abdruck zu machen. [...] [Um] noch einmal auf den Begriff des Informierens im Sinne des skulpturalen Eindrucks [zu kommen], der sich hier also abzeichnet, indem sich eine Bewegung, eine aktive Bewegung aus einem Material in dieser Zick-Zack-Linie - es ist keine Fieberkurve, sondern soll eine harte, kristalline Struktur darstellen und Erde verkörpern oder sogar Steiniges, also es sieht aus wie ein Gebirge - eindrückt, [...] da wird jetzt etwas sichtbar, was der Receiver wieder herausholen muss, denn der muss ja das, was eingedrückt ist, wieder herauslesen. Er liest es auch wieder heraus, nicht etwas mit irgendwelchen Kräften, die in dieser Sphäre [von Materie] stehen, sondern mit Kräften, die nur in der Persönlichkeit, im Denken liegen." Beuys (1977), zit. nach: Koeplin 2003, S. 76 f.

sammenspiel von Geist und Körper eingehen und die Entwicklung des Geistes über die Bewegungen des Körpers zeigen und betonen zu können. In zahlreichen seiner Aktionen betont er Schwellensituationen, an denen sichtbar wird, wie Ideen ausgedrückt und damit vermittelt werden können. Um zu sprechen, braucht der Mensch Zunge und Gaumen. Er muss die physischen Gegebenheiten nutzen, um das Geistige, die Gedanken in die Welt zu bringen. Es gilt also auch, den Austausch untereinander zu bedenken, die Beuys als eine „permanente Konferenz“¹⁰¹ bezeichnet. Aus diesen Überlegungen entwickelt er sein Kommunikationskonzept. Kommuniziert ein Mensch mit einem anderen, dann müssen zum einen, Gedanken „ausgedrückt“, also ins Physische übersetzt werden und zum anderen vom Gegenüber empfangen und entschlüsselt werden. Beides sind kreative und schöpferische Prozesse, die darüber hinaus dazu dienen, Gedanken und Ideen zu überprüfen.¹⁰² Für eine solche Überprüfung bedarf es der Materialisierung in Sprache, Bildern oder in Dingen. Denn nur so kann es zu einer Weiterentwicklung des Menschen als einer sozialen Gesellschaft kommen: Mit den materialisierten Geistigem kann weiter gearbeitet werden, entstehen neue Bewegungen, die wieder Einfluss auf das Geistige, die Gedanken und Ideen nehmen. Die zentralen Begriffe für Beuys in diesem Zusammenhang sind also: Arbeit und Bewegung.

„Das kontinuierliche Arbeiten als Voraussetzung für- sagen wir einmal ganz wissenschaftlich - das nächste Experiment sind Voraussetzungen, damit bei dem Experiment irgendetwas überhaupt geschieht. Tatsächlich geschehen bei solchen Experimenten dann Dinge, die ich nicht ganz überblicken kann. ... Allmählich erkennt man den Zusammenhang aber nur dadurch, daß man immer ganz bewußt und aktiv auf eine methodisch stringente Art und Weise sich an den Punkt heranarbeitet, wo etwas Weiteres geschieht im Sinne der Bewußtseins-

¹⁰¹ Beuys betitelt so auch eine Planzeichnung „Feuerstätte (the Heath) / permanente Konferenz“ Frühjahr/Frühsummer 1974, Bleistift auf Papier, 85 x 90,2 cm, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, (Inv. 1979.345), Abb. In Koepplin 2003, S. 17.

¹⁰² "[...] jetzt kommt der Begriff Denken, und im Denken schöpferischen Wesen, die miteinander kommunizieren." Beuys (1977), in: Beuys/Bongard 1980, o.S.

erweiterung. Die Aktivität ist die Voraussetzung, daß einem etwas gegeben wird.“¹⁰³

Kurz danach heißt es:

„Das Schöpferische kann immer nur verstanden werden durch Aktivität. Ohne Aktivität gibt es nichts Schöpferisches. Ohne Aktivität gibt es vor allem in der Gegenwart nichts Schöpferisches.“¹⁰⁴

Auch wenn Beuys zum Verständnis seiner Kommunikationstheorie wiederholt betont, „[...] dass der Mensch ein Wesen ist, das über sich hinausgreift“, und er somit offenbar aus einer weiteren Quelle als allein aus sich selbst schöpft, so kann diese Quelle nur erfahren werden, wenn neben dem intellektuellen Erarbeiten auch das physische Abarbeiten tritt. Auf die Frage, was würde geschehen, wenn das Künstlerische [und das künstlerische Material] entfele, antwortet er ganz klar:

„Dann würde die Menschheit untergehen. Denn der Mensch ist ja verkörpert. Das ist das Sakrament, wie es sich am Menschen zeigt. Jesus ist der menschliche Anteil, der historische Anteil, Christus ist der göttliche, Jesus Christus die Verbindung Gott-Mensch. Dasselbe setzt sich bis heute fort, weil Christus bis ans Ende der Tage da sein wird. Dieser Zusammenhang zwischen Geist und Mensch, zwischen einem geistigen Wesen und einem im Körper lebenden Geist ist etwas einmaliges, und das nennt man Mensch. [...] Der Mensch ist verkörpert und muss seine leibliche Entwicklung weitertreiben durch Techniken, durch Landwirtschaft, durch Denken, natürlich in immer anderer Weise, je nach dem Grad seiner Erkenntnis. Das alles ist eine Frage des Leibes und des Geistes.“¹⁰⁵

Der Aspekt der körperlichen Wahrnehmung, der Verbindung aller Wahrnehmungsmöglichkeiten ist auch im berühmten Postkartenspruch „Ich

¹⁰³ Beuys (1979) in: Schwebel 1979, S. 34.

¹⁰⁴ Beuys (1979) in: Schwebel 1979, S. 37.

¹⁰⁵ Beuys (1979) in: Schwebel 1979, S. 40.:

Von der Kunst her wird man Sie sicher oft fragen: Warum arbeiten Sie so stark theoretisch? Ich frage jetzt umgekehrt: Wenn Sie so viel Theorie haben, warum benötigen Sie dann noch das künstlerische Material?

Weil der Mensch im schöpferischen Vorgang sich überhaupt nur am Material entfalten kann.

Er ist ja kein absolutes, geistiges Wesen. Er ist ja verkörpert.

Was würde geschehen, wenn das Künstlerische entfele: man würde Bücher lesen, Bücher schreiben und seine Gedanken vortragen?

Dann würde die Menschheit untergehen.

denke sowieso mit dem Knie“, ¹⁰⁶ enthalten. Beuys unterstreicht 1985 nochmals „daß es gerade für die spirituelle Zukunft des Menschen ja gar keine andere Möglichkeit gibt, als das Physische aufzubereiten, so daß das eigentliche Geistige entstehen kann.“ Ein weiterer Hinweis für die enge wechselseitige Beziehung von Körper und Geist. Der Mensch erhält die schöpferische Inspiration aus dem Geistigen und trägt seinerseits durch sein Handeln auf der Erde, zur Entwicklung des Geistigen bei. Noch kurz vor seinem Tod betont Beuys,

„wie wichtig die physische Welt ist mit all ihren Schwierigkeiten, mit all ihren Leiden, an denen die Menschen sich stoßen, mit all ihren wirklichen Bemühungen, aus dem was schon weitgehend dem Leben entzogen und zerstört ist, dennoch wieder etwas aufzubauen, was den Gang der Evolution dieses Planeten fortsetzt.“ ¹⁰⁷

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Mittels des Denkens ist der Mensch in einer geistigen Welt verankert. Die Gedanken können jedoch nur physisch, über den Körper ausgearbeitet werden, sie müssen einen physischen Ausdruck finden, materialisiert werden. Ein Prozess, der für Beuys mit der Sprache beginnt, um dann in der weiteren Realisation der Denkprozesse und im Austausch mit anderen stetig erprobt und weiterentwickelt werden zu können. Dafür bedarf es einer zeitlichen Spanne. Diese zeitliche Spanne bezeichnet Beuys als Dauer, ohne dabei auf den Bedeutungskontext dieses Begriffs beispielsweise bei Henri Bergson einzugehen. ¹⁰⁸ Beuys verwendet zeitliche Spannen (Dauer) eher in einem alltagssprachlichen Sinn; gleichwohl erprobt er sie in zahlreichen Aktionen, indem er sie dort bildlich auf unterschiedliche Art und Weise als einen Entwicklungsprozess kennzeichnet. ¹⁰⁹ Auch in anderen künstlerischen

¹⁰⁶ Postkarte, Offset, 1977.

¹⁰⁷ Beuys 1985, in: Aktive Neutralität. Ein Vortrag mit Diskussionen am Sonntag, 20. Januar 1985 im Stadthofsaal Rorschach/Schweiz, Düsseldorf (FIU)/Wangen 1985, S. 31f, zit. nach: Koeplin 1988, S.37.

¹⁰⁸ Henri Bergson: Schöpferische Entwicklung, (aus d. Fr. von Gertrud Kantorowitz), Jena, Eugen Diedrichs, 1921.

¹⁰⁹ In der Aktion „Eurasienstab, 82 min Fluxorum organum“ (1967) schaut er regelmäßig auf seine Armbanduhr und hält bestimmte Haltungen für eine längere Zeit ein.

Medien weist Beuys weist immer wieder auf die Dauer einer Entwicklung hin.¹¹⁰

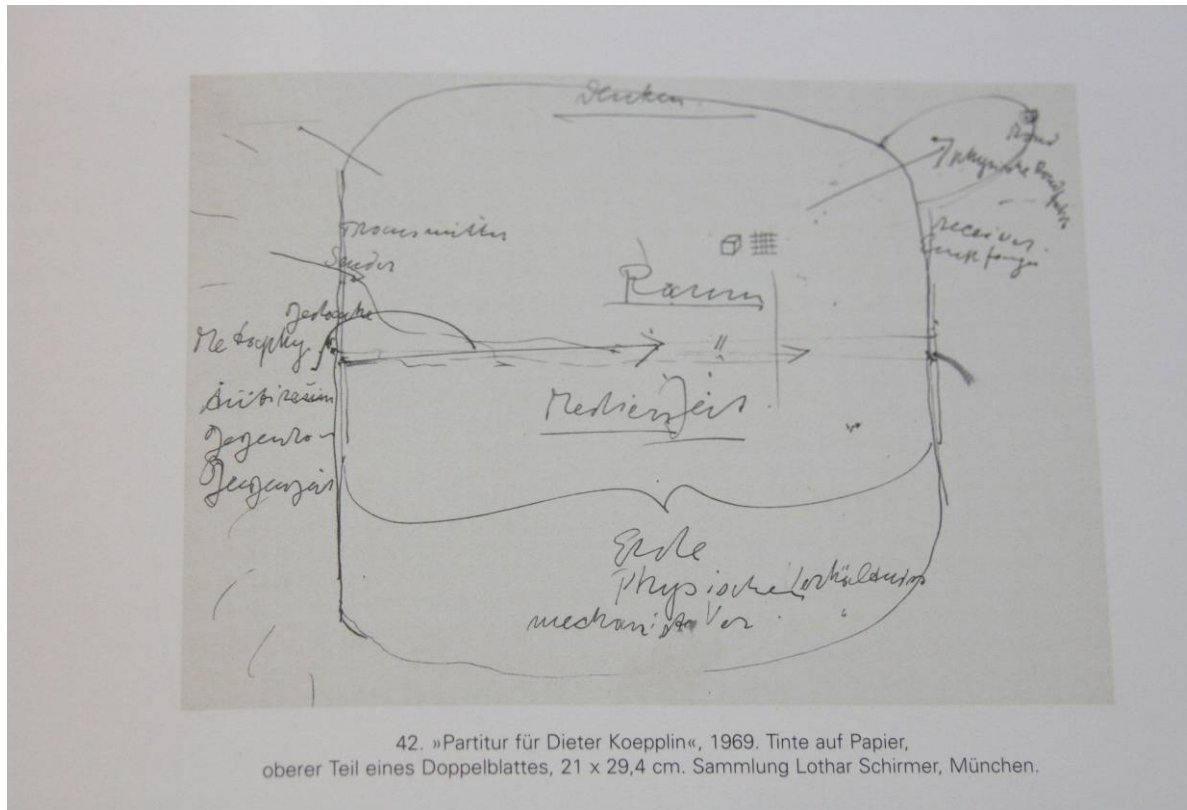


Abb. 3 Partitur für Dieter Koeplin, 1969

In einer Zeichnung von 1969 veranschaulicht er diese als einen langen Pfeil der sich mittig von links nach rechts über das Blatt zieht. Darüber steht der Begriff „Raum“, darunter „Zeit“ geschrieben. Unter einer geschweiften Klammer am untern Rand des Blattes werden diesen Begriffen die „Erde“, „Physische Verhältnisse“, „mechanische Ver[h]ältnisse“ zugeordnet. Zustände, die nicht immer so bleiben müssen. Beuys sieht die Menschheit insgesamt in einem krisenhaften Zustand. Dies begreift er jedoch als Chance. Wenn es gelingt, eine Entscheidung hin zu größerer Kreativität zu befördern, dann kann die Krise Auslöser zu Bewusstwerdung und Veränderung werden. Sie kann den Menschen zu erhöhter eig-

¹¹⁰ So in: *Secret Block*, den er als „Gedankennotat“ einer bestimmten Zeitspanne ansieht oder auch im Kunstwerk „*Kleiner Halbmond*“, angeschnittener Zehennagel, der sich auf das Wachstum einer gewissen Zeitspanne bezieht.

ner Kreativität führen. Dafür ist es nötig, den Missstand in seiner Dimension überhaupt erst einmal aufzuzeigen. Die Ausrichtung seiner Aktionen zielt darauf, den Menschen ihre umfänglichen Fähigkeiten bewusst werden zu lassen und im zweiten Schritt nicht nur einen anderen, neuen Planeten denken zu können, sondern diesen schließlich auch zu erschaffen. Wie dieser neue Lebensraum aussehen kann, lässt er bewusst offen.

Auch, ob der Mensch die physischen Verhältnisse dann noch brauche, sei dahingestellt, denn die Erde ist ein Organismus, deren zeitliche Existenz, wie die aller Organismen, von Aufbau und Verfall gekennzeichnet und begrenzt ist.¹¹¹

Die Beschreibungen, die Beuys mit dem Präfix „Anti“ versieht, verweisen auf eine Verbindung zu einem Geistigem, die er nicht weiter definiert, sondern der er vor allem durch seine Kunst und damit durch Bilder näher zu kommen versucht. Ihre Bedeutung zu erfassen und zu begreifen gehört zu den Aufgaben, die zunächst das kunstinteressierte Publikum, das bereit ist, sich auf sein Werk einzulassen, zu enträtseln hat.¹¹² Doch das ist nur die Vorstufe. Diese Verbindung zu erfassen zählt Beuys zu den großen Aufgaben der Menschheit. Eine Entwicklung, die durchaus sehr langsam erfolgen kann. Er bringt es auf die knappe Formel: „Wenn du den Geist im Ziel hast, hast du auch ein anderes Konzept der Zeit.“¹¹³ Wie dieses aussehen könnte, zeigt eine Gesprächsnotiz von 1982. (Abb. 8) Hier hält Beuys die scholastische Trias von Leib, Seele, Geist fest und ordnet dem Leib den Raum, der Seele die Zeit und dem Geist die Ewigkeit zu. In Interviews und Gesprächen allerdings spricht er nicht von Ewigkeit, sein bevorzugter Terminus ist „ein **vierter Zustand**“, der anzustreben ist und mit

¹¹¹ Vollständiges Zitat siehe S. 134.

¹¹² Bereits die Verrätselung ist hierbei zeitlich zu verstehen: Es bedarf einer bestimmten Zeitspanne, um mit rätselhaften Bildern etwas anfangen zu können. Deshalb sind seine Werke so angelegt, dass die Zeit in ihnen immer eine entscheidende Rolle spielt.

¹¹³ Beuys (1982) in: Kat. Beuys 2009, S. 313.

dem sowohl eine andere Form von Zeitlichkeit als auch ein Ankommen in der Geistigkeit verknüpft ist.¹¹⁴

Welche Entwicklungen hat der Mensch bis zur Stufe eines solchen angestrebten vierten Zustands zu durchlaufen? Beuys hat darauf folgende Antwort gegeben, die Eugen Blume so zusammenfasst:

„Den ersten Zustand der Menschheitsentwicklung sieht Beuys in dem, wie er sagt »Einheitlich-Spirituellen«, der »Offenbarungskulturen«, wobei er die magischen und mythischen Kulturen bis zur griechischen Antike zusammenfasst. Erst die römische Kultur wird durch das Recht »dualistisch organisiert« und gelangt dadurch in einen zweiten Zustand der Kulturentwicklung. Das Einheitlich-Spirituelle war damit partiell aufgehoben. »Alle Rechtsprinzipien tendieren auf ein Zweierprinzip, auf Polaritäten. Und das Denken vollzieht sich logischerweise nach dem Zahlbegriff zwei. Das wäre also eine zweite Stufe, aus der vieles folgt.« Die dritte Stufe, die nach der Auffassung von Beuys die vorhergehenden Stufen in sich subsumiert, ist wesentlich von der Wirtschaft geprägt, die in ihrer Fortentwicklung sowohl das Recht wie das kulturelle Leben korrumpiert. Beuys sieht in seiner Gegenwart die Gesellschaft wesentlich unter dem immer enger werdenden Diktat einer Wirtschaftskultur, der er den vierten Zustand als eine revolutionäre Utopie entgegenstellt. »Das Vierte müsste wieder etwas anderes, immerhin ähnlich dem Ersten etwas Einheitlicheres sein - aber nicht zurück zu dem alten Einheitlichen!«¹¹⁵

Beuys Kulturbegriff geht zurück auf die etymologische Bedeutung des Begriffs "Kultur" im Sinne von Pflege und Bebauen. Beides wird bei ihm sowohl unmittelbar als Feldarbeit¹¹⁶ umgesetzt, als auch im übertragenen Sinne auf die geistige Tätigkeit bezogen. Eugen Blume verweist auf eine enge Verwandtschaft zu Jean Gebsters Darlegung einer vierstufigen Untersuchung zur Bewusstwerdung des Menschen. Dabei wird der vierte Zustand als ein „**aperspektivisches** [Hervorhebung S.K] Bewusstsein“ gekennzeichnet.

¹¹⁴ Beuys im Gespräch mit Dieter Koepplin, 1. Dezember 1976, In Kat. Beuys 1977, S. 23, auch in Kat. Beuys 2009, S. 309.

¹¹⁵ Eugen Blume, in: Kat. Beuys 2008 S. 309. Alle von Blume verwendeten Zitate stammen aus: Beuys im Gespräch mit Dieter Koepplin, 1. Dezember 1976, in: Joseph Beuys, The secret block for a secret person. Kat. Beuys 1977, S. 23.

¹¹⁶ So schreibt er in seinem Lebenslauf/Werklauf: „Beuys arbeitet auf dem Felde“, Adriani et al. 1973, S. 8.

„Gebser“, so Blume weiter, „kommt zur Schlussfolgerung einer »notwendigen neuen Weltsicht« und sieht diese gegeben, »wenn es uns nämlich gelingt, nicht nur räumlich und damit teilhaft und teilend zu denken, sondern auch die >Zeit< in ihrer Komplexität in unsere Wirklichkeit einzubeziehen [...], weil wir dann der neuen Wirklichkeit entsprechend die *ganze* Welt sehen, weil wir dann mental ausgedrückt, ganzheitlich zu sehen gelernt haben werden.«¹¹⁷

Die Komplexität der Zeit zu erfassen ist also wesentlich für den vierten Zustand, der – wie Blume aufzeigt – in seiner Terminologie psychophysisch geprägt ist und hierin den Menschen wieder in sein Zentrum holt.¹¹⁸ Der **vierte Zustand** wird, so Blume weiter „in diesem Sinne von den Seelenkräften gebildet, die ein Ausdruck des Göttlichen im Menschen sind“. Im Unterschied zum ersten Stadium, in der es eine Einheitlichkeit, aber auch eine starke Abhängigkeit im Geistigen gab, ist nun der Mensch gefordert eigenverantwortlich seine schöpferischen Kräfte einzusetzen. Dafür muss er sich dieser Kräfte allerdings bewusst werden. Hier setzt Beuys' Aktionskunst an. Mit den starken Bildern seiner Aktionen, die stets die Zeitlichkeit betonen, gelingt es ihm eine Richtung einzuschlagen und seinem Publikum eine Vorstellung zu vermitteln, die im besten Fall die je individuellen geistigen Kräfte zu wecken vermag.

¹¹⁷ Jean Gebser: Ursprung und Gegenwart, Bd. 1: Die Fundamente der aperspektivischen Welt. Beitrag zu einer Geschichte der Bewußtwerdung, Stuttgart 1949 und ders., Ursprung und Gegenwart Bd. 2: Die Manifestation der aperspektivischen Welt, Versuch einer Konkretion des Geistigen, Stuttgart, 1953.

Hier: Jean Gebser: in der Bewährung. Zehn Hinweise auf das neue Bewußtsein. Bern und München 1969, S. 36. zit nach Blume, in: Kat. Beuys 2009, S. 310.

¹¹⁸ Vgl. Blume, in: Kat. Beuys 2009, S. 310.

3 Das zeitliche Element in den Aktionen – das „Material“ Zeit

Beuys hat von 1963 bis 1985 mehr als 30 große Aktionen durchgeführt, von denen mehr als zwei Drittel in den sechziger Jahren stattfanden. In seiner biographischen Liste des Katalogs zur documenta 5 zählt Beuys auch öffentliche Diskussionen, politische Demonstrationen und Parteigründungen zu den Aktionen.¹¹⁹

Die Aktionen sind für den Künstler Mittel nach außen, d.h. ein Mittel, sich an die breite Öffentlichkeit zu wenden. Nachdem er 1961 als Professor an die Staatliche Kunstakademie Düsseldorf berufen wird, verhilft ihm der Kontakt zur aufkommenden Fluxus-Bewegung zu großer Medienaufmerksamkeit.¹²⁰ So wird dann auch am 11. Dezember 1964 die Aktion „Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet“ in der ZDF-Sendereihe „Die Drehscheibe“ live übertragen, aber nicht aufgezeichnet.¹²¹ Rückblickend bestätigt Beuys in einem Gespräch mit Theodora Vischer:

„Mit den Aktionen bin ich zum ersten Mal an die Öffentlichkeit getreten, weil ich da einen Grund zu sah. Ich sah keinen Grund, mit Bildern an die Öffentlichkeit zu treten. [...] Wohl aber mit den Aktionen, die also sozusagen ein Element des Dialoges mit den Menschen hervorruufen sollen, also provozieren sollen auch.“¹²²

¹¹⁹ Vgl. Schneede, in: Kat. Beuys 1993a, S. 239.

¹²⁰ In einem Interview mit Werner Krüger äußert er 1982: „Die Medien sind selbstverständlich Ausdrucksmittel, sie sind Träger-Welle, in die wichtige Informationen eingepflanzt werden sollten, damit sie beim Empfänger ankommen. Das Medium ist völlig unschuldig. Aber es kommt darauf an, daß die Informationen die Wichtigkeit haben, und es kommt darauf an, daß solche Informationen, die keine Wichtigkeit haben oder irrational sind, zurücktreten im Laufe der Zeit gegenüber denjenigen die die Menschen brauchen für ihre Rechte.“ Krüger/Pehnt 1984, S. 48.

¹²¹ Beuys konstatiert: „1. Fluxus bot eine Chance, mit persönlichen Ideen vor eine breitere Öffentlichkeit zu treten. 2. Als wichtigste Errungenschaft könnte man den sehr ausgeprägten „interdisziplinären Charakter“ der ersten Aktionen bezeichnen, zumal diese weniger stark auf die bildenden Künste ausgerichtet waren, sondern viel mehr auf akustische, choreographische und musikalische Ausdrucksformen; „die meisten Teilnehmer waren ja Musiker (s. Cage). Es gab nicht dieses ausgesprochene Spezialistentum.“ Stachelhaus 1988, S. 93, Harlan, Koeplin, Velhagen 1991, S. 135.

¹²² Gespräch mit Theodora Vischer am 15.3.1985, unpubliziert, Auszug aus: Vischer 1991, S. 96.

Später wird er vielfach zu den Aktionen Rede und Antwort stehen. Im Anschluss an die Aktionen, auf Podiumsdiskussionen, Vorträgen sowie generell in den Medien nutzt er zahlreiche Gelegenheiten, über seine Absichten Auskunft zu geben. Dass er die Schlüssigkeit und Plausibilität seiner Statements konsequent durch zu enträtselnde Geheimnisse verweigert, liegt in Beuys' Intention begründet, auch auf verbaler Ebene Intuition, Inspiration und Imagination seiner Mitmenschen anzusprechen.

Die Zeichnungen von Joseph Beuys sind, verglichen mit seinen anderen Kunstformen, eher zart und still. Sie sind daher weniger geeignet, die Menschen aufzurütteln. Aktionen haben allein aufgrund ihres Aufführungscharakters für den Zuschauer eine ganz andere Präsenz. Im unmittelbaren Gegenüber mit dem Künstler ist es in einer Aktion erheblich einfacher, die gewohnte Rezeption auszuhebeln. Provokation und Irritation sind Beuys bevorzugte Mittel, um das Publikum zu erreichen. Er sieht in der Irritation „in gewisser Weise ein Gegensatz zur Indifferenz“¹²³. Der unmittelbare Kontakt in der Aktion ist ein wichtiger Bestandteil, der für eine hohe (emotionale) Intensität sorgen kann. Ein Beispiel hierfür ist die Aktion „wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“:

3.1 Irritation: Aktion „wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“ (Düsseldorf 1965)

Der, Ende der 1950er Jahren aufkommenden, Form der Aktionskunst haftet generell ein hohes Irritations-Potential an. Das gilt für die Künstler und Künstlerinnen, die in Happenings teilweise mit dem Publikum zusammenzuarbeiten versucht haben, das gilt auch für die Fluxus Bewegung, deren Ziel es war, gegen die s.g. „Hochkunst“ zu agieren, nicht das elitäre Einzelwerk zu feiern, sondern schlicht auch auf Wiederholbarkeit von Abläufen zu setzen. „Fließende“ und „verflüssigte“ Grenzen von Leben und Kunst führten auch dazu, die bis dahin vorherrschenden Publikumserwartung beispielsweise in Konzerten, Vorträgen und Performances zu unter-

¹²³ Beuys in: Dienst 1970, S. 41, s.a.: Schneede 1994, S. 52.

laufen und so massiv zu irritieren. Joseph Beuys hat dieses Mittel, wie viele seiner Künstlerkollegen genutzt, und dafür eine besonders effiziente Form entwickeln können.

Seine am 26. November 1965 durchgeführte Aktion „wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“ wurde öffentlich nicht angekündigt. Anlass dieser Aktion war die Eröffnung seiner Ausstellung „...irgendein Strang...“ in der Galerie Schmela in Düsseldorf.¹²⁴ Auch auf den Einladungen bleibt die Aktion unerwähnt, so dass sie das Publikum völlig überraschte. Erste Irritationen beim Publikum ergaben sich, als die Galerie zum erwarteten Zeitpunkt der Eröffnung zunächst geschlossen bleibt und die Zuschauer vor der Tür warten müssen. Dann zieht Alfred Schmela von innen die Fenstervorhänge zurück, so dass nun der Einblick in den drei Meter breiten und acht Meter langen Ausstellungsraum möglich ist. Er verlässt daraufhin den Raum und schließt die Galerie von außen ab.

Beuys sitzt, mit dem Rücken zum Publikum, auf einem metallenen Grafikschränk links nah am Fenster. Sein Kopf ist mit Goldplättchen bedeckt, die auf einer zuvor aufgetragenen Honigschicht haften. In den Armen hält er einen toten Hasen, der wie Augenzeugen berichten, „durch die leichten Bewegungen der Arme von Beuys im ersten Augenblick aussah, als ob er lebendig [war, S.K.]“.¹²⁵

Unter dem rechten Fuß trägt Beuys eine Eisensohle, die er in einigen Abständen mal auf und mal neben eine Filzsohle setzt. „Ich sah, wie Joseph Beuys aufstand, mit dem Hasen zu den Bildern ging, die an der Wand hingen, und dem Hasen die Bilder erklärte, wobei er mit der Pfote des Hasen die Bilder berührte.“¹²⁶ Gelegentlich hält er den Hasen auch mit dem

¹²⁴ Die Beschreibung dieser Aktion basiert auf den Ausführungen von Uwe M. Schneede, in: ders. 1994, S. 102-103. Weiterhin sei noch angemerkt, dass Beuys häufiger aus Anlass der Eröffnung neuer Galerien Aktionen veranstaltete. So z. B. in der Ahastrasse Darmstadt, wo Beuys' Aktion den Auftakt regelmäßig stattfindender Kunstveranstaltungen, den sogenannten „Stationen“ bildete. (Fettraum 20. März 1967).

¹²⁵ Ute Klophaus zit. nach: Schneede 1994, S.103.

¹²⁶ Ute Klophaus zit. nach: Schneede 1994, S.103.

Blick zum Publikum. Nachdem Beuys eine gekerbte Filzecke, und zwar eine aus der Arbeit „2 x 90 Grad Filzecke“ des gleichen Jahres, vom vorderen in den hinteren Teil des Raumes getragen hatte, anschließend mit dem toten Hasen, den er an den Ohren zwischen den Zähnen hielt und ihn an den Vorderpfoten führte, „als sei der nun zum Leben erweckt“¹²⁷ über den Boden kriecht, kehrt er wieder zu dem Grafikschrank zurück und setzt sich auf einen Hocker, „dessen vorderes linkes Bein dick mit Filz umwickelt war“¹²⁸. Er sitzt dort schweigend. Nur manchmal „hob er abrupt den rechten Fuß und setzte ihn mit der Metallsohle laut nieder.“¹²⁹

Beuys bleibt nach Beendigung der Aktion auf dem Schrank sitzen, raucht eine Zigarette, was er auch während der Aktion gelegentlich getan hatte und fügt sich so nahtlos in die Reihe der anderen Ausstellungsstücke ein. Die Dauer dieser Aktion schätzen die Zuschauer auf zwei bis drei Stunden, Beuys selbst spricht in einem Interview von einer Stunde.¹³⁰

Die Irritation des Zuschauers erreicht Beuys mit zahlreichen Mitteln.

Eine Einladung zu einer Ausstellungseröffnung lässt formal zunächst nichts Außergewöhnliches vermuten. Das Format „Ausstellung“ und „Vernissage“ als deren Eröffnung ist bekannt und weckt bei Interessierten eine bestimmte Erwartung auf ausgestellte künstlerische Gestaltungen. Mit dem Ausschluss der Gäste wird schon zu Beginn das gewohnte Prozedere einer Eröffnung durchbrochen. Das Publikum wird auf sich selbst zurück geworfen; gibt es noch etwas zu sehen? Wie verhalte ich mich in der Gruppe derer, die mit mir warten?

Beuys verleiht der Ausstellungseröffnung bestimmte Merkmale, die man von einem traditionellen Theater her kennt: Hier werden Zuschauer und

¹²⁷ Schneede 1994, S. 103, der hier einem Fernsehbericht von WDR III vom 24. Januar 1966 folgt.

¹²⁸ Schneede 1994, S. 103.

¹²⁹ Ute Klopheus in: Klopheus 1986, S. 27, zit. nach: Schneede 1994, S.103.

¹³⁰ „Om harblod och andliga behov“, Interview von Mats B, in: Moderna Museet, Nr. 2, 1982, S. 13-15, zit. nach: Schneede 1994, S.103.

Darsteller durch abgegrenzte Terrains streng voneinander getrennt. Mit der Geste des Zurückziehens des Vorhangs wird der Beginn der Vorstellung, respektive der Aktion, markiert.

Dem gegenüber ist die Aktion durch Inhalte geprägt, die mit dem traditionellen Theater nichts gemein haben. Beuys' goldener Kopf und das langsame Abschreiten der Werke mit dem Hasen als Begleiter wandeln sein Tun in „weihevollen Handlungen“. Man könnte von der Thematisierung eines profanen und eines auratischen, sakralen Raumes sprechen. Die schon vor Beginn der Aktion angelegte Irritation wird in der ungewöhnlichen Nutzung der Räume fortgesetzt. Beuys verweigert den Zuschauern eine logische Ausdeutung, indem er sie zunächst auf Widersprüchliches oder Unbekanntes stößt, sie verunsichert und sie insgesamt aus dem gewohnten Umgang – nicht allein mit der Kunst – herausreißt.

„Es ist“, schreibt Hans Strelow über die Ausstellung, zu deren Eröffnung Beuys die Aktion „wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“ (Düsseldorf 1965) vorführt (und Strelow mag dabei auch die Aktion im Blick gehabt haben), „die totale Unsicherheit, die Beuys mit seinen Arbeiten aufreißt. Eine schöpferische Unsicherheit, die den Betrachter zwingt, die Dinge zu erleben, alles neu zu erfahren.“¹³¹

Max Reithmann spricht im Zusammenhang dieser Aktion von einem „Verlebendigungsprozess“, der bildlich über ein ins Spiel bringen von vermittelnden Organen, dem toten Hasen auf der einen und der Nutzung „lebendiger, organischer Substanzen“ auf der anderen Seite läuft.¹³² Den dieser Aktion zugrunde liegenden Denkprozess hat Beuys selbst folgendermaßen beschrieben: „Mit dem Honig auf dem Kopf tue ich natürlich etwas, was mit Denken zu tun hat. Die menschliche Fähigkeit ist nicht, Honig abzugeben, sondern zu denken, Ideen abzugeben.“¹³³

¹³¹ Schneede, 1994, S.107, FN 41.

¹³² Beuys-Tagung 1991, S. 39.

¹³³ siehe Fußnote 132.

Beuys selbst schätzt diese Aktion als besonders schwierig für den Zuschauer ein:

„Dies war wohl die Aktion, die die Imagination der Leute am stärksten in Anspruch genommen hat. Auf der einen Seite muß das daran liegen, daß jeder bewußt oder unbewußt das Problem, Dinge zu erklären, erkannt hat, besonders was Kunst und schöpferische Arbeit angeht oder alles, was ein gewisses Mysterium oder Fragliches enthält. Die Idee, einem Tier etwas zu erklären, fördert den Sinn für das Geheimnis der Welt und der Existenz, der die Imagination anspricht. Wie gesagt, noch ein totes Tier bewahrt stärkere Kräfte der Intuition als manche menschlichen Wesen mit ihrem unerbittlichen Rationalismus.“¹³⁴

Die Unerbittlichkeit unseres Rationalismus zu durchbrechen, um der Intuition Platz einzuräumen und die Menschen wieder zu sich selbst zu führen, gehört zu dem stets wiederkehrenden Beuys'schen Vokabular:

„Die Menschen wollen wissen. Sie wollen die Grundfragen so wissen, wie sie über ein physikalisches Grundgesetz etwas wissen wollen. Aber mit dem, was ihnen ein naturwissenschaftlich exaktes Denkmodell vorschreibt, können sie natürlich sich selbst nicht erkennen.“¹³⁵

Beuys intendiert eine Veränderung von Mensch und Gesellschaft, er will die handelnden Individuen zur Eigenverantwortlichkeit bewegen. Erste notwendige Schritte hierfür sind eingefahrene und reduzierte Erlebnisfähigkeiten aufzubrechen. Neben Irritation und Bewegung nutzt Beuys dafür auch Zeit „als symbolische[n] Träger von Veränderungsimpulsen“.¹³⁶ Doch wird zu zeigen sein, dass der Beuys'sche Umgang mit der Zeit weit darüber hinaus geht und sich tief im Denken verankert.

3.2 Zeit und Dauer: Aktion „und in uns ... unter uns ... landunter“ (Wuppertal 1965)

24 Stunden dauert die Aktion „und in uns ... unter uns ... landunter“. Sie findet 1965 im Rahmen des Happenings „24 Stunden“ der Galerie Parnass in Wuppertal statt, an dem auch Bazon Brock, Charlotte Moorman,

¹³⁴ Beuys in: Tisdall 1979, S. 105, zitiert nach Schneede 1994, S. 105.

¹³⁵ Beuys in: Grinten/Mennekes 1984, S. 105.

¹³⁶ Schneede 1994, S.18.

Nam June Paik, Eckhart Rahn, Tomas Schmitt und Wolf Vostell teilnehmen.

Beuys hat für die Aktion einen ca. 40 Quadratmeter großen Raum zur Verfügung, den er vorher mit einigen Gegenständen präpariert hat. An einer Wand hängen ein weißes Tuch und Filzflies nebeneinander, auf dem Boden befinden sich ein Tonbandgerät, Plattenspieler, ein Lautsprecher, die schon während einer anderen Aktion in Aachen verwendete Zinkkiste mit Fett, ein alter Wecker, zwei Stoppuhren, Spaten und andere Dinge.¹³⁷ Im Mittelpunkt steht eine mit weißem Wachstuch überzogene Apfelsinenkiste, die er während des gesamten Verlaufs nicht verlassen wird. Hier sitzt, hockt und kniet er, gibt Laute in das Mikrofon. Während der Aktion“, so Beuys,

„[...] hielt ich den Spaten auf der Höhe meines Herzens und hob ihn zuweilen über meinen Körper, was Balance erforderte. Von Zeit zu Zeit wurden die Spaten in den Boden gerammt oder wie Speere geschleudert. Das ergab eine akustische Unterbrechung des Tempos, wie es oft bei meinen Aktionen geschah.“¹³⁸

Unterschiedliche kleine Teilaktionen untergliedern den Gesamtablauf, Ute Klophaus erinnert: “Der Ablauf einzelner Phasen wiederholte sich rhythmisch, verdichtete sich durch die Wiederholungen zu einem plastischen Ganzen, zu einer eindringlichen Einheit.”¹³⁹ Beuys orientiert sich dabei an einer Partitur, die sich ihm gegenüber auf einem rostrot bemalten Notenständer befindet. Diese Einzelhandlungen sind u. a. durch eine unterschiedliche zeitliche Dauer gekennzeichnet. Schneede spricht in diesem Zusammenhang von überschnellen Sequenzen, von geraffter Zeit und von verlangsamten oder lang ausgehaltenen Momenten, der gedehnten

¹³⁷ Für die genaue Aufzählung der Gegenstände siehe: Schneede 1994, S. 84f. Eine Auswahl soll an dieser Stelle genügen, da der Untersuchungsschwerpunkt nicht auf diesen Elementen liegt, sondern auf dem zeitlichen Verlauf.

¹³⁸ Beuys in: Tisdall 1979, S. 86, vgl. auch: Schneede 1994, S. 85.

¹³⁹ Klophaus 1986, S. 21.

Zeit.¹⁴⁰ Eine in unregelmäßigen Abständen vom Tonbandgerät ertönende Musik hebt die zeitliche Komponente noch zusätzlich hervor und dient der Verstärkung des Erlebnisses „Zeit“.¹⁴¹

Besonders durch die außergewöhnliche Dauer von 24 Stunden wird „Zeit“ physisch spürbar und nicht zuletzt in der Anstrengung des Künstlers sichtbar. Analog zu seiner Überzeugung, dass Zeit ein physisches Resultat der Überzeit ist, formt er sie wie ein Material, das sich bearbeiten, d.h. ausdehnen und zusammenziehen lässt. Er führt exemplarisch vor, wie Zeit bearbeitet werden kann, um über das Erlebnis seiner akzentuierten Handlungen die Zuschauer emotional anzusprechen und um letztlich darauf zu zielen, Zeit „als etwas sichtbar zu machen, das aus einer schöpferischen Richtung kommt.“¹⁴² Es geht hier nicht um die vergleichsweise banale Erkenntnis, dass man sein Leben in die Hand nehmen kann. Wenn Beuys vom Schöpferischen spricht, ist damit über ein kreatives Handeln immer auch ein Bezug zu einer transzendenten Dimension gemeint. Seine Handlungen in Bezug zu geistigen, spirituellen Dimensionen zu setzen, war für die Zeitgenossen hingegen nicht nur ungewohnt, sondern geradezu neu: Koeplin formuliert es so:

„Kaum jemand unter den Künstlern, die Beuys in den sechziger Jahren als Verbündeten oder bald als Anreger begrüßten, hat gemerkt, daß es Beuys letztlich um etwas ganz anderes ging; ein Neues zu propagieren, das einen spirituellen Kern hatte, von dem direkt zu reden fast unmöglich schien. Die christliche oder esoterische ‚Räucherwerk-Atmosphäre da rausbringen‘, dafür hatte Beuys nicht nur den spontanen Wunsch, sondern gute Gründe.“¹⁴³

24 Stunden verlangen von Beuys ein sehr hohes Maß an Konzentration.

„Je tiefer er versank, desto in sich geschlossener wirkte er. Seine Handlung entfernte ihn immer mehr von den Besuchern. Gerade

¹⁴⁰ S. Schneede 1994, S. 15, hier auch Beuys, FN 48 "Sowohl durch Überlängen als auch durch Überkürze scheint es mir hier und da gelungen zu sein, eben den physischen Zeitbegriff zu durchbrechen". Siehe auch Schilling 1978, S. 61.

¹⁴¹ Vgl. Vischer 1991, S. 122, FN 66.

¹⁴² Tisdall 1979, S. 97, vgl. auch Schneede 1994, S. 16.

¹⁴³ Koeplin 1990, S. 22 f.

durch diese sich steigernde Intensität erreichte er den einzelnen, rührte ihn an.“¹⁴⁴

Zeit erfährt eine, von jedem individuell gefühlsmäßig unterschiedlich geprägte Aufladung. Das nüchterne naturwissenschaftliche Raum-Zeit-Kontinuum wird ausgehebelt, in dem er es emotional füllt. Dies ermöglicht auch den Zuschauern, sich auf ihr eigenes emotionales Erleben einzulassen und ihm Raum zu geben.

Die Eindringlichkeit und Langsamkeit der Bilder fordern dem Zuschauer ein neues Bewusstsein ab. Für den bereits in den 1960er Jahren von den Medien und der alltäglichen Umgebung an ‚Bilderfluten‘ gewöhnten Menschen, werden die üblichen Wahrnehmungsgepflogenheiten wie ein schnelles Erfassen außer Kraft gesetzt. Ein „Prozess der Verinnerlichung“¹⁴⁵ kann jetzt beginnen. „Lebensbegriffe“,¹⁴⁶ Gefühle und eine Art Gespür für andere, „höhere“ Zusammenhänge, füllen die automatisierte „mechanische Zeit“¹⁴⁷ und verändern ihre Qualität.

Beuys entzieht sich der „mechanischen Zeit“ durch die Länge seiner Aktionen.¹⁴⁸ Zumeist dauern sie einige Stunden oder gar mehrere Tage. Dabei unterliegt jede seiner Aktionen einem eigenem Zeitkonzept.¹⁴⁹ Aus diesem Grund lehnt er es ab, dass die Aktionen gefilmt werden. Nur als Ausschnitt wiedergegeben verlieren sie ihre in der Dauer angelegte Wirkung und Wirksamkeit. „Das ist ein zufälliger Mitschnitt im Sinne einer Dokumentation über ein Geschehen, der die Aktion verfälscht. Insbesondere in Bezug auf ihre Zeitdauer.“¹⁵⁰

¹⁴⁴ Klopheus 1986, S. 21, vgl. auch Schneede 1994, S. 86.

¹⁴⁵ Schneede 1994, S. 15.

¹⁴⁶ Beuys „Also alles Kategorien von Wirklichkeiten, die in diesem metrischen, physikalischen Zeitbegriff ja nicht drin enthalten sind. Es sind also Lebensbegriffe darin enthalten und keine mechanische Zeit.“ Beuys 1982, zit. nach Schneede 1994, S. 17.

¹⁴⁷ Beuys 1982 zit. nach Schneede 1994, S. 16.

¹⁴⁸ „... und in uns.. unter uns ... landunter“, 1965, Dauer: 24 Stunden: "Der Chef. Fluxus-gesang", 1964, Dauer: 8 Stunden: "Hauptstrom", 1967, Dauer: 10 Stunden

¹⁴⁹ Beuys in: Molenaars 1984, S. 28, vgl. auch Schneede 1994, S. 15, wie dieses konkret zu fassen ist, darüber gibt er keine weitere Auskunft.

¹⁵⁰ Beuys in: Herzogenrath 1982, S. 95: "Ich bin überhaupt nie glücklich, wenn so etwas

In den stark gedehnten und verlangsamten Momenten geschieht nur wenig, meistens wiederholt sich ein bereits bekannter Bewegungsablauf. Der Spannungsbogen der Aktion wird immer wieder unterbrochen und so die Erwartungshaltungen des Zuschauers enttäuscht. Zeit ist damit weder fassbar noch beurteilbar.¹⁵¹ Hierfür sprechen auch die unterschiedlichen Angaben über die, vergleichsweise kurze, Dauer der Aktion „wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“. Die erfahrene Zeit wird von Beuys in einen psychischen Erfahrungsraum umgewandelt. D.h. die Linearität der Verläufe wird aufgehoben und eine Art Gleichzeitigkeit und Vielfalt der Erlebnisse, des Gesehenen, Gefühlten, Erspürten bewusst gemacht. Die Erfahrungen während einer solchen Aktion werden ganz unterschiedlich und subjektiv von den Zuschauern auf- und wahrgenommen.¹⁵² In dieser je individuellen Erfahrung wird ein Eintreten in den „geistigen Raum“ möglich.¹⁵³

Wie Beuys in späteren Interviews betont, sind Aktionen durch ihre handlungs- und zeitorientierte Form „eine besonders adäquate Visualisierung der Plastischen Theorie“.¹⁵⁴ Sie sind insbesondere durch ihr zeitliches Moment bestimmt. Eine Erkenntnis, die Beuys rückblickend auf die Begegnung mit den Werken Lehmbrucks zurückführt:

„...seine Skulpturen sind eigentlich gar nicht visuell zu erfassen. Man kann sie nur erfassen mit einer Intuition, [wobei] einem ganz andere Sinnesorgane ihr intuitives Tor offen machen, und das ist vor allen Dingen das Hörende - das Hörende, das Sinnende, das Wollende. ... es kommt nach den Prinzipien, die Wilhelm Lehmbruck auf den aller-

gemacht wird, das muss ich ehrlich sagen. Denn die Aktion ist ja eigentlich nicht dazu da, dass eine Videoversion daraus entsteht. Zum Beispiel habe ich keine Leute gerufen für die Aktion in Japan. Und gleich drei Mannschaften waren da. Jetzt habe ich mich ja allmählich daran gewöhnt, aber am Anfang war ich deswegen enttäuscht, weil Eurasienstab ist ja eine Sache, die sehr lange dauert, und dann kommt irgendein, willkürlicher Ausschnitt. von so ein paar Einstellungen; und das regt mich natürlich auf. Die Aktion ist ja in der Zeit, ist eine Ganzheit, und das Timing ist ein wesentlicher Bestandteil“ Beuys im Interview mit Georg Jappe, in: Jappe 1985, S. 72.

¹⁵¹ Vgl. auch Vischer 1991, S. 114, Fußnote 48 in der sie von Zeit als einer Wirkungsqualität spricht.

¹⁵² Vgl. Meinhardt 1986, S. 220.

¹⁵³ Beuys (1972) in: Adriani et al. 1973, S. 74. Schneede 1994, S. 91.

¹⁵⁴ Angerbauer- Rau 1998, S. 166.

höchsten Gipfel der Entwicklung der Plastik in der Moderne getrieben hat, eine Zeit, in der der Zeit- [und] der Wärmebegriff den Raumbegriff erweitert.“¹⁵⁵

In Bezug auf die Erweiterung von Raum- und Zeitbegriffen gehen die Begrifflichkeiten manches Mal durcheinander. Unabhängig von der Unschärfe in ihrer Verwendung ist für Beuys die Vorstellung einer Gleichzeitigkeit aller Sinneseindrücke maßgeblich, die nicht synthetisch verschmelzen, sondern im Nebeneinander zu einer erhöhten Erkenntnis führen. In diesem Sinne weist Lehmbrucks Kunst auf eine zukunftsorientierte Kunstauffassung hin, die, so Beuys, sich „im Zeitlichen, also im Werden und Vergehen“ ausdrückt.¹⁵⁶ Wie hätte Beuys diese, von der Kunst Lehmbrucks ausgelöste Erkenntnis besser weiterentwickeln können als mit den Aktionen und der damit verbundenen Vermittlung eines erweiterten Zeiterlebens? Er versucht eine Zeitauffassung lebendig werden zu lassen, in deren Zentrum das Geistige des Menschen steht.

3.3 Ein erstes Resümee

Kann es tatsächlich gelingen, durch Zeitdehnung „Zeit“ in einen psychisch erfahrbaren Raum zu wandeln? Auf welche Form des Erlebens zielt Beuys ab? Mitspielen darf sein Publikum nicht. Eine teilnehmende Aktivität, wie es für das Happening charakteristisch ist, lehnt er ab, Bühnenpartner ebenso. Ausnahmen bilden die Fluxuskünstler Henning Christiansen und Nam June Paik.¹⁵⁷ Von Fluxus und Happening wird Beuys sich bald distanzieren, zu sehr vermisst er den „bedachte[n] Veränderungsimpuls“.¹⁵⁸

¹⁵⁵ Reden zur Verleihung des Wilhelm-Lehmbruck-Preises, Duisburg 1986, o.S.

¹⁵⁶ Vgl. Beuys Kompass, S. 539.

¹⁵⁷ Vgl. Stachelhaus 1988, S. 93, siehe auch: Schneede 1991, S. 135.

¹⁵⁸ Schneede 1991, S. 135. Siehe auch Wouter Kotte in Beuys-Tagung 1991, S. 56, FN 31: „Beuys hat sich nie richtig mit der Fluxus-Bewegung identifizieren können, sie war nicht einmal sein „zweites Ich“. Abgesehen von anderen Gegebenheiten, warum Fluxus für Beuys kein zweites Haus werden konnte, gehört die Ironie, wie sie in der Fluxus-Bewegung mit starken dadaistischen Elementen gehegt und gepflegt wurde, nicht zum Wesen der Beuys'schen Kunst (...).“

Das Erleben, welches er beispielsweise auch für die Wahrnehmung eines Gemäldes von Rembrandt beschreibt,¹⁵⁹ bezieht sich zunächst hauptsächlich auf ein beobachtendes Wahrnehmen, das gewisse (geistige) Erlebnisse auszulösen vermag.

Beuys Handlungen lassen nur selten gewohnte Muster oder Abläufe wiederfinden. Ein Schlüssel zur inhaltlichen Übersetzung ist daher nicht gleich zur Hand. Man wird auf sich selbst zurückgeworfen. Das, was zunächst erfahren wird, ist die Wahrnehmung der ablaufenden Zeit. Sie wird sich allerdings bald, wie die von Seiten der Zuschauer sehr differierenden Angaben zur Dauer belegen, in einer, aus physikalischer Sicht, zeitlichen Orientierungslosigkeit auflösen. Denn durch die Dauer und die von Beuys vorgenommenen wechselnden Rhythmen bleibt von der physikalisch mechanischen Zeitwahrnehmung nichts zurück. Stattdessen machen die Zuschauer die elementare Erfahrung, in der die gegenwärtige Zeit nicht messbar ist und in der offenbar andere Qualitäten bereit gehalten werden. So spielt das zeitliche Konzept, über Dauer und Rhythmus einen neuen Erfahrungsraum zu öffnen, die entscheidende Rolle:

„hier geht es über den physikalischen Bereich hinaus, es geht in den Begriff Plastik, insofern als das Moment der dehnbaren Bewegung als Erlebniszustand in Zeit und Raum gegeben ist, und das heißt: Ausdehnung in den geistigen Raum.“¹⁶⁰

Über die Erfahrung von Zeit setzt zugleich eine individuelle Selbsterfahrung ein, deren Richtung von den Bildern und Handlungen von Beuys' Aktionen geprägt wird. Doch Beuys setzt noch grundlegender an, sein vorrangiges Ziel ist es, den Begriff des Verstehens zu erweitern:

„das Problem liegt im Wort >Verstehen< und seinen vielen Schichten, die nicht auf die rationale Analyse beschränkt werden können. Imagination, Inspiration, Intuition und Sehnsucht lassen die Leute spüren, daß diese anderen Schichten auch eine Rolle beim Verstehen spielen. Das muß die Wurzel der Reaktionen auf diese Aktion sein ... Ich ver-

¹⁵⁹ siehe auch Kapitel 2.3.2.2

¹⁶⁰ Schneede 1994, FN 49.

suche, die Komplexität der schöpferischen Bereiche ans Licht zu bringen.“¹⁶¹

Er zielt dabei primär auf die Erweiterung des Denkens. Das Erleben, das Beuys den Zuschauern ermöglicht, vollzieht sich in erster Linie darüber, das Gesehene gedanklich und emotional zu erfassen.¹⁶² Über das stundenlange Zuschauen wird eine körperliche Müdigkeit der Zuschauer eintreten, die jedoch von der sichtbaren Anstrengung des Künstlers um ein Mehrfaches übertroffen wird. Setzt man voraus, dass der Mensch ein ausnahmslos rational denkendes Wesen ist, so wird spätestens jetzt bewusst, dass allein diese Form der Auseinandersetzung und des Denkens keine befriedigenden Aufschlüsse liefern. Ein „Mitspielen“ wäre aus diesem Grund eher eine Möglichkeit auszuweichen und das Denken zugunsten der körperlichen Erfahrungen zurückzustellen. Zurückgeworfen auf die gewohnten rationalen Parameter klafft nun eine Lücke im Verständnis, die über die Empfindung geschlossen werden kann. Hier setzt im gleichberechtigten Nebeneinander von Ratio und Gefühl auf einer anderen Ebene ein Erleben dessen ein, was Beuys den geistigen Raum nennt.¹⁶³ Dabei ist ein (!) Körper von ganz entscheidender Wirkung, nämlich der des Künstlers. Denn die Aktion existiert nur durch dessen Anwesenheit, dessen Körper oder anders ausgedrückt: „im Material der eigenen Existenz“.¹⁶⁴ Auch wenn die räumliche Trennung von Publikum und Künstler während der Aktion „wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“ (Düsseldorf 1965) an ein Theaterstück erinnert, ist das Auftreten Beuys' nicht durch das Verhältnis von Darsteller und Rolle bestimmt. Er schlüpft nicht einfach in eine Rolle, sondern sein Agieren ist – und hier wird Beuys' Auftreten mit Beobachtungen zum zeitgenössischen Theater verbunden –

¹⁶¹ Schneede 1994, S. 103, FN 21.

¹⁶² Beuys (1986), in: Harlan 1986, S. 21.: Das gerade ist ja meine Absicht, ... dass Kunst, zum Beispiel Malerei oder Bildhauerei, nicht etwas Retinales bleibt“.

¹⁶³ Beuys 1970, in: Dienst 1970, S. 41, zit. nach: Schneede 1994, S. 52: "Die Menschen sind deswegen irritiert, weil ihr intellektuelles Denken den Dingen gegenüber einfach nicht mehr stimmt. Auf einmal werden ihre Gefühle berührt, die sie sonst auszuschalten versuchen. In dem Moment werden sie spontan angesprochen. Dann reagieren sie so, daß ich genau spüre, jetzt ist ihr Gefühlszentrum, ihre Seele irritiert, jetzt ist ihr Willensdepot aktiv".

¹⁶⁴ Plessner zit. nach: Fischer Lichte 2004, S. 129.

„ein Mittel zur Erreichung eines anderen Zwecks: den Körper selbst als etwas Geistiges in Erscheinung treten zu lassen, ihn als verkörperten Geist in Erscheinung zu bringen.“¹⁶⁵ Diese Wirkung wird von der im Verlauf der Aktionszeit immer deutlicher sichtbar werdenden Anstrengung unterstrichen. Denn die mitunter an die physische Belastbarkeit grenzenden Handlungen sind nur auszuhalten, wenn sie von einer Überzeugung, einer geistigen Energie getragen werden. Die Vorführung solcher Prozesse hat einen bestimmten Sinn, nämlich den, im Nachsinnen über das Gesehene und Erlebte, die Haltung, die Art und Weise des Denkens und Handelns zunächst von Beuys zu hinterfragen, um im Anschluss über den Vergleich, die eigene Haltung zu überprüfen. Beuys verzichtet daher bewusst auf die aktive körperliche Teilnahme der Zuschauer, und er bringt dies präzise auf den Punkt: „Vor der Frage Was können wir tun? muß der Frage nachgegangen werden: Wie müssen wir denken?“¹⁶⁶

Das Denken wird bei Beuys in direktem Zusammenhang zu Sprache und Handeln gesetzt. Die Zusammenhänge von Sprache, Denken und Handeln werden während der Aktionen über die Verbindung von zeitlichen Parametern weiter vertieft. Was zu Beginn der Aktionszeit noch eher intuitiv geschieht, wird bald als Kommunikationsmodell seine theoretische Fundierung erhalten. Wie im Kapitel 2.4. vorgestellt, materialisiert sich das Denken über das Sprechen. Solche „Bewusstwerdungsprozesse“ erfahren im Austausch und in der vertiefenden Beschäftigung mit einem Thema fortlaufend Veränderungen. Das „Element des Dialoges“ ist Beuys nicht umsonst eine wesentliche Antriebsfeder für die Entwicklung und Weiterführung seiner Aktionen. Überträgt man das Kommunikationsmodell auf Beuys Aktionen, so liegt im kontinuierlichen Gespräch eine Chance, die

¹⁶⁵ Fischer-Lichte 2004, S. 139 f. Fischer-Lichte bezieht sich mit diesem Satz nicht auf eine Aktion von Beuys, sondern referiert die Theatertheorie Jerzy Grotowskis, der das Verhältnis von Darsteller und Rolle grundlegend neu bestimmt. Er erachtet es nicht als notwendig, Schauspieler im klassischen Sinne auszubilden, sondern auf die Zerstörung von Blockierungen zu setzen, so dass die Rolle nicht im klassischen Sinne verkörpert wird, sondern der Leib als verkörperter Geist agiert.

¹⁶⁶ Joseph Beuys, Aufruf zur Alternative, Frankfurter Rundschau vom 23.12.1978, Zitiert nach Harlan/Rappmann/Schata. Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys, Achberg 1984 (3. Auflage), S. 129. Zumdick 2002, S. 26f.

Menschen aus der Unbeweglichkeit ihres Denkens zu lösen.¹⁶⁷ Denn die im Prozess des Sprechens verlaufenden kreativen Prozesse erfolgen auch während des Betrachtens und des Berichtens über seine Aktionen. In beiden Fällen werden jeweils die von Beuys gesetzten Inhalte reflektiert.¹⁶⁸

Wouter Kotte hebt innerhalb der Arbeiten von Beuys „den Dialog im allgemeinen als Eckstein des Erweiterten Kunstbegriffs und im besonderen als Kernstück der Sozialen Plastik“ heraus.¹⁶⁹ Seinen Überlegungen sei hier abschließend nachgegangen, da sich in ihnen ein Modell abzeichnet, das übertragen auch für das Zeitverständnis bei Beuys wesentlich ist.

Kotte sieht die eigentliche Bedeutung der Kunst für Beuys darin, den Dialog mit anderen einzugehen. Aufbauend auf dem Beuys'schen Freiheitsgedanken, welcher jedem Menschen ermöglicht, seine Fähigkeiten einzubringen, ist der Dialog eine gemeinschaftlich diskursive Bewegung des Gesprächs. Beuys' „Plastische Theorie“ umfasst sowohl eine theoretisch-begriffliche als auch eine visuell-aktionistische Seite. Da Beuys beide durch dieselbe Energie getragen versteht, reicht sein Skulpturbegriff über das Visuelle hinaus und in das Sein der Skulptur hinein. Beuys Sprachwendung „mit den Begriffen zu handeln“, deutet Kotte zurecht als eine Identifikation von Denken und Handeln, deren Gemeinsamkeit in der Bewegung gründet: dem denkenden Handeln und handelnden Denken.

Im Vergleich mit Kants Auffassung der Bewegung in seiner transzendentalen Ästhetik als einem posteriori, das den Kategorien Raum und Zeit a priori untergeordnet ist, wird im „Erweiterten Kunstbegriff“ diese Verhältnismäßigkeit umgedreht. Anders als Kant sieht Beuys in der Bewegung weit

¹⁶⁷ „Das Element der Bewegung zu vermitteln, ist die Hauptaufgabe. Denn in dem Augenblick, wo etwas in Bewegung gerät, kommt etwas in Fluß. Während in der Gegenwart der Mensch in seiner seelischen Konfiguration in einer tiefen Erstarrung liegt, liegen auch die Gesellschaftssysteme, Kommunismus und Kapitalismus, in einer Erstarrung.“ Beuys in: Im Gespräch (Interview von Friedhelm Mennekes) in: van der Grinten/Mennekes 1984, S. 116.

¹⁶⁸ Vertieft wird dieser Zusammenhang im Kapitel 6, das sich dem Gehen widmet.

¹⁶⁹ Kotte 1991, S. 49.

mehr als allein eine physische Handlung. Er setzt sie als ein Absolutes und lässt sie damit zum a priori avancieren, welches Raum und Zeit als physische Erzeugnisse von Bewegung ansieht.

„Es versteht sich, dass eine derartige Ersetzung der Kantschen A-priori-Anschauung von Raum und Zeit durch den Bewegungsbegriff von Beuys auch eine Erweiterung der Transzendenz der Bewegung zu einer Metaphysik der Bewegung mit sich bringt.“¹⁷⁰

Über die Identifikation der Bewegung mit der Innerlichkeit des Seins schließt sich eine Identifikation des Ur(sprung)prinzips mit der ungerichteten Energie, mit dem Wärmepol, mit dem Chaos an. Vorstellbar ist diese Kopplung auf eine kosmisch-immanente oder auf eine kosmisch-transzendente Weise, was Beuys zu bestimmten Determinismen führen würde. Doch bewahrte sich Beuys aufgrund seines Freiheitsbegriffs, seine Auffassung von individueller und kollektiver Verantwortung und der Annahme einer göttlichen Substanz vor jeglicher deterministischen Prägung eines Evolutionismus, Dynamismus oder Pantheismus.

Kotte differenziert innerhalb der Beuys'schen Kunst zwei Ebenen des Denkens:

Ebene eins umfasst die dialogische Fähigkeit von Beuys und dessen Arbeitsmethodik (bestehend aus Logik, Präzisierung, Ausarbeitung und Ausdehnung der Zukunftsstrukturen seines Erweiterten Kunstbegriffs). Unter der Dialogform befindet sich Ebene zwei, die eine individuelle, intuitive und inspirierte Geistesaktivität zeigt. „Diese beiden Ebenen, die des Dialogs und die des Mythisch-Mystischen, bieten ein Denken dar, dem man bestimmte phänomenologische Züge nicht abstreiten kann.“¹⁷¹ Innerhalb des Denkens lokalisiert Kotte zwei Richtungen. Die Ausarbeitung philosophischer, sozialer, ökonomischer, politischer, juristischer und kultureller Theorien als horizontale Denkrichtung und die transzendente, vertikale des Mythischen und Religiösen.

¹⁷⁰ Kotte 1991, S. 50.

¹⁷¹ Kotte 1991, S. 51

Das Modell der unterschiedlichen Richtungen von Horizontal und Vertikal baut er weiter aus. Horizontal linear seien dabei Denkbewegungen des Rational-Diskursiven, des Argumentativ-Logischen. Als vertikal-linear versteht Kotte die Denkbewegung, die Vorgänge begrifflich fasst. Beide linearen (gleich ob horizontal oder vertikal ausgerichtet) Denkbewegungen seien vordergründig und den hintergründig horizontal-zyklischen Denkbewegungen untergeordnet. Die umfassenderen horizontal-zyklische Denkbewegungen seien innerhalb der Sozialen Plastik wahrzunehmen: Imagination, Intuition und Inspiration sind vertikal-lineare Denkbewegungen, die zum hintergründig horizontal-zyklischen Denken geworden sind. Insgesamt sind sie nicht als Gegensätze zu sehen, sondern als Ganzes, wie auch Beuys selbst hervorhebt: „Ich verweise nur auf die Trinitäten: Chaos – gerichtete Denkrichtung – Form: die Immanenz des Raumes und der Zeit – die Transzendenz des Gegenraumes und der Gegenzeit – das Ganze“¹⁷²

Das Fazit Kottes lautet,

„dass die Denkform bei Beuys auf einer Konfiguration zweier Grundtypen beruht: der linearen Denkform und die kreisförmige Denkform. Dabei repräsentiert die linear-binäre Denkform, vor allem in ihrer diskursiven Anwendungsmethodik der Logik, die Dialoge; die kreisförmige Denkform, in der die lineare Denkform aufgenommen ist, vergegenwärtigt das ganzheitlich-organische Denken mit seinen trinären und intuitiven Momenten“

Mit den unterschiedlichen Formen des Denken verbinden sich zwangsläufig auch Vorstellungen unterschiedlicher Zeitabläufe: die zyklisch wiederkehrenden – ewigen (Kotte wählt als Vergleich und Bewegungsfigur den Kreis als kosmisches Rad), sowie die linearen Entwicklungen, die sich sowohl im Augenblick entzünden, als auch über eine gewisse Dauer entstehen und vergehen. Kurz: das Zeitweilige und das Immerwährende.

¹⁷² Beuys (1984) in: Fischer/Smerling 1985, S. 42.

Ein häufig als Gegensatz formuliertes und sich durch die Epochen in der Literatur, Philosophie und Kunst durchziehendes Motiv scheint hier auf. Besonders im 20. Jahrhundert, als man eine Antwort auf den Nihilismus zu geben versucht, werden Religion und Mythos als verloren gegangene Sinnstifter erneut in den Blick genommen. Hiermit reagiert man auf die zahlreichen verstörenden Entwicklungen des 20. Jahrhunderts und versucht dem Fortgang der Geschichte einen Sinn und vielleicht auch einen versöhnenden Ausblick zu geben.

In seiner kleinen Schrift „An der Zeitmauer“ hat auch der Naturwissenschaftler, Philosoph und Literat Ernst Jünger, der wie wenige die großen Ereignisse des 20. Jahrhunderts miterlebt und anschließend literarisch bearbeitet hat, Ende der fünfziger Jahren eine Einschätzung über den Verlauf der Geschichte verfasst. Er versucht die darin beschriebenen maßgeblichen Eingriffe des Menschen zu bewerten. Dabei spielen unterschiedliche Modelle, die die Weltzusammenhänge zu deuten versuchen, eine wichtige Rolle für die Auslegung der aktuellen Geschehnisse seiner Zeit. „An der Zeitmauer“ dient zunächst als Referenz dessen, was wahrgenommen und wie es gedeutete wurde.

Im folgenden Abschnitt dieser Arbeit werden Jüngers Gedanken in Bezug zu den Arbeiten von Joseph Beuys gesetzt.

4 „An der Zeitmauer“ – Ernst Jüngers Lektüre der Zeitzeichen

4.1 An der Zeitmauer: Ernst Jünger und Joseph Beuys

Es mag erstaunen, als Referenz für die damals aktuelle Deutung der Zeitumstände Ernst Jünger heranzuziehen. Die Faszination für den Krieg in seinen Schriften macht ihn zur umstrittenen Figur bis heute. Sein Stil, den Hans Egon Holthusen 1955 als „herrisch verknappt“, mit einer „apodiktische[n] Führung seiner klaren, festen Sätze, die fast immer einer streng rhythmisierenden Kadenz [... folgen]“, ¹⁷³ beschreibt, scheint in direktem Gegensatz zum suchenden Duktus sensibler Zeichnungen und den Dialog fordernden Aktionen von Joseph Beuys zu stehen.

Wie gehen sie zusammen, der Künstler Joseph Beuys, der bis zur Erschöpfung für seine Idee der „sozialen Plastik“ eintrat und der „Mann der Kälte“, wie Jünger in einer Kritik zur Ausstellung des Marbacher Archivs genannt wird?¹⁷⁴

Es gibt nicht viele Hinweise auf eine Verbindung von Beuys zu Jünger. Im Beuys Kompass, welcher auch in Interviews von Beuys genannte Persönlichkeiten (Philosophen, Zeitgenossen, Soziologen u.a.) auflistet, findet sich Jüngers Name nicht. Mein einziger Hinweis ist ein Vortrag, den Hans van der Grinten während des Baseler Beuys Symposiums 1991 zur Verbindung von Beuys und Jünger gehalten hat.¹⁷⁵ Eher zufällig stößt er in einem letzten Aktenpaket, das ihm nach des Künstlers Tod durch Eva Beuys zugestellt wurde, auf eine Ausgabe von Jüngers 1959 veröffentlichten Band „An der Zeitmauer“. Elektrisiert von der Nähe aber auch dem Gegensatz des Begriffs der „Zeitmauer“ und dem von Beuys seit Ende

¹⁷³ Hans Egon Holthusen 1955 über Jünger, zit. nach: Glaser 1986, S. 176.

¹⁷⁴ So betitelt von Andrea Maurer, in dies.: Jüngers Jünger. Der Nachlass des Kriegsschriftstellers Ernst Jüngers, am 8.11.2010 für 3sat Kulturzeit, www.3sat.de/page/?source=/kulturzeit/tipps/149356/index.html, zuletzt aufgerufen am 18.11.2010. Der Ausstellungstitel lautete „Ernst Jünger. Arbeiter am Abgrund“.

¹⁷⁵ Grinten 1991.

1970 häufiger verwendeten Terminus des „Zeitbands“, sucht van der Grinten nach Gemeinsamkeiten. Er beschreibt die Lebensumstände von Künstler und Schriftsteller und geht auf gemeinsame Interessen ein. Er hebt heraus, dass sowohl Jünger als auch Beuys sich mit 19 Jahren freiwillig zum Kriegsdienst gemeldet haben. Ernst Jünger trat 1914, kurz nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges, dem Füsilier-Regiment in Hannover bei. Beuys meldete sich 1941 während des Zweiten Weltkrieges freiwillig zur Luftwaffe. Beiden gemeinsam ist auch, dass sie das Interesse für Naturwissenschaften teilten. Jünger hatte Zoologie studiert und Beuys verfügte über fundierte Kenntnisse der Biologie, Chemie und Physiologie. Darin liegt das wichtigste gemeinsame Merkmal begründet, führte doch ihr jeweiliges naturwissenschaftliches Verständnis in beider Werke zu Beschreibungen und Bildern, die von einer enormen Kenntnis systemischer Zusammenhängen von Mineralien, Pflanzen und Tieren, ihrem jeweiligen Lebensraum und bestimmten Bedürfnissen und Fähigkeiten getragen sind.

Van der Grinten erreichen in unregelmäßigen Abständen immer wieder so genannte Aktenpakete. Erste solche Pakete erhält er bereits 1967. Beuys begann zu diesem Zeitpunkt seine anwachsende Sammlung von Archivalien und Dokumenten regelmäßig an die Brüder Hans und Franz Joseph van der Grinten zu senden. Sie bilden den Grundstock des heutigen Joseph Beuys Archivs Nordrhein-Westfalens, das Briefe und weitere Dokumente wie Fotos, Zeitungsartikel, Drucksachen zu Werk und Aktivitäten von Joseph Beuys bereit hält.¹⁷⁶

Die Ausgabe des Jüngerbandes erreicht van der Grinten zu einem sehr späten Zeitpunkt am 17. Mai 1986, also nach dem Tod des Künstlers und wie van der Grinten angibt, noch „fast ladenfrisch“, was wohl bedeutet, dass es keinerlei Anmerkungen von Joseph Beuys enthält. Es kann daher

¹⁷⁶ Ergänzt wird es durch audiovisuelle Medien sowie Archivalien zu weiteren Künstlern der Sammlung sowie der Sammler van der Grinten.

ein gewisser Zweifel aufkommen, ob der Künstler Jüngers Sammlung von Glossen und Beobachtungen gelesen hat. Doch warum sollte Beuys dem Aktenpaket ein für ihn bedeutungsloses Buch beilegen? Offen bleibt die Frage, wann er das Buch zur Hand genommen hat.

Einmal auf die mögliche Beziehung aufmerksam gemacht, stellen sich durchaus Parallelen des Jünger'schen und Beuys'schen Gedankenguts ein und verweisen, wenn nicht auf einen direkten Bezug, so doch zumindest auf ein Phänomen offenbar zeitlich gebundener Thematik. In gewissem Sinne kann von parallelen Wahrnehmungen und in Teilen auch von parallele Deutungen der Zeitumstände ausgegangen werden.

Van der Grinten spricht von einem Antagonismus der beiden Begriffe "Zeitmauer" und "Zeitband". Für die Begriffe selbst trifft dies zu, setzt doch eine Mauer einen Abschluss, zieht eine Grenze zwischen einem vor und einem hinter der Mauer Liegendem, während ein Band Fortlaufendes, Kontinuierliches beschreibt. Reduziert man jedoch die Begriffe nicht allein auf ihre Bedeutung, sondern vergleicht die Kontexte, in denen sie jeweils verwendet wurden, so stellen sich Parallelen der Gedankengänge ein, auch wenn sie ihren Anfang von völlig unterschiedlichen Ausgangspunkten nehmen.

4.3 Das aktuell wirksame Zeitelement aus der Sicht Jüngers: Lineare Zeit und ihre Symbole Uhr, Technik und Geschwindigkeit

Jüngers Sammlung von 186 teils sehr kurzen Miszellen ist keine „Schrift im strengen Sinn gedanklicher Geschlossenheit.“¹⁷⁷ Sie gibt in ihrer Gesamtheit einen kritischen Einblick in die aktuellen Umstände seiner Zeit. Der Literat beobachtet, analysiert und kritisiert seine geschichtliche Situation. Dabei ist er unentwegt auf der Suche nach dem Sinn der Erscheinungen und versucht als moderner Physiognomiker¹⁷⁸ über die Beschreibung der historischen Entwicklung Spuren und Verweise zu finden, die sich in Bezug auf eine höhere Ordnung sinnvoll auslegen lassen.¹⁷⁹

Das erste Kapitel „Fremde Vögel“ dient Jünger gewissermaßen als Prolog, mit dem er auf einen, mitunter fruchtbaren, Zusammenhang von abstraktem, wissenschaftlichem und anschaulichem, prognostischen Denken hinweist.

Der „fremde Vogel“ ist ein Seidenschwanz, ein, vor allem aus der Nähe betrachtet, auffällig bunter Vogel, der üblicher Weise in Nordskandinavien verbreitet ist. Weiter südlich ist er selten und nur dann zu sehen, wenn der arktische Winter besonders hart wird. Um diesem zu entgehen, fliegt der Vogel südwärts. Sein zahlreiches und ungewöhnliches Auftreten fällt daher nicht nur auf, sondern löst vor allem die Frage aus, aus welchem

¹⁷⁷ Meyer 1993, S. 496.

¹⁷⁸ Zum Begriff "Physiognomiker" fasst Skandries wie folgt zusammen: er "bezieht sich auf die Theorie der Physiognomie, die sich seit der Aufklärung entwickelt, von Lavater als Deutung des Menschlichen Ausdruck betrieben, von Herder und Goethe ausgebaut wird, und über Nietzsche, Klages und Kassner bis in 20. Jahrhundert reicht. Meyer fasst die grundlegende Bedeutung der Physiognomik folgendermaßen zusammen: "alles Seiende ist Zeichen oder Spur von etwas anderem, ist Chiffre und Botschaft mit Verweischarakter auf die Schöpfung in ihrem überwirklichem Sein." Skandries 2000, S. 11, zitiert Meyer 1993, S. 496.

¹⁷⁹ „Für Jünger kreisen sehr viele Gedanken um die Sorge der Menschen, etwas zu erfahren von der Zeit, die noch nicht erfahrbar war, bzw. die Schwelle in irgendeiner Weise mit Hilfe von Horoskopen, mit Hilfe von Weissagungen, mit Hilfe von persönlichen Spekulationen, zu übersteigen in Richtung auf eine, wenn man so will, erlöserte Existenz jenseits der Zeit. Nicht jeder dieser aphoristisch aufgebauten Gliederungspunkte des Buches beschäftigt sich damit, aber sehr viele.“ Charakterisiert van der Grinten die Schrift Jüngers, s. Grinten 1991, S. 7.

Grund er zu sehen ist. In Zeiten der Unkenntnis von klimatischen Zusammenhängen, galt sein Erscheinen als Zeichen eines bevorstehenden Unglücks. Denn mit dem nun auch südlich einsetzenden strengen Winters verbanden sich von Missernten ausgelöste Hungersnöte. Jünger zieht dieses Beispiel heran, um auf „morphologische Ähnlichkeiten zwischen zwei Denkstilen“¹⁸⁰ hinzuweisen: Nämlich auf wissenschaftliches und mantisches Denken. Er vergleicht ihre Ähnlichkeit der von Uhr und Horoskop. Ihre Analogie besteht nicht direkt, sondern „hinsichtlich eines Dritten, Herrschenden“¹⁸¹. Diesem Dritten, ist Jünger auf der Spur. So vermutet er analog zum ungewöhnlichen Erscheinen des Seidenschwanzes auch im „massierte[n] Auftauchen von Horoskopen, d.h. von neuen Uhrenzeichen“ eine Möglichkeit, klärenden Aufschluss über bevorstehende Veränderungen zu erhalten. Jünger beschreibt dies folgendermaßen:

„Der Geist kann Folgerichtigkeiten nur bis zu einem bestimmten Punkte durchführen, an dem der Beweis der Evidenz weichen muß. Dort heißt es springen oder sich abwenden. Die Bruchstelle, um die es sich hier handelt, bezeichnet ein Mysterium der Zeit. Bruchstellen sind Fundstellen. Auch der Tod ist eine Bruchstelle, kein Ende; und das Wort »Ursprung« gehört hierher. Wenn der Geist lange einen Widerspruch umkreiste, gelingt es ihm plötzlich, ihn zu lösen: das Umkreisen fällt in die Zeit, doch nicht die Lösung: Sie gleicht dem Funken zwischen zwei Feldern, in denen sich differente Ladungen sammeln.“¹⁸²

An das „Dritte“ kann der Mensch offenbar anknüpfen, wenn er das schauende und das rechnende Denken zusammenführt. Gemeinsam ermöglichen sie Einblick in Zusammenhänge, welche „aus der Zeit fallen“. Gemeint sind damit Erkenntnisse, die an immer schon vorhandene, ursächliche Gründe alles Seienden anknüpfen. Im Moment der durchdringenden Erkenntnis werden sie bewusst. Hier zeigt sich nicht allein Jüngers Überzeugung, dass alles Seiende die Schöpfung zugleich „in ihrem überwirklichen Sein“ spiegelt.¹⁸³ Sondern auch die damit verbundene Auffassung

¹⁸⁰ ZM 1/9.

¹⁸¹ ZM 1/10.

¹⁸² ZM 1/10.

¹⁸³ Meyer 1993, S. 496.

zweier Zeitkonzepte: Eines, das als zeitlicher Verlauf gedacht ist, wie das irdische Leben des Menschen¹⁸⁴ oder dessen gedankliche Entwicklung und Lösung von Problemen. Und eines das außerhalb der Zeit steht, so dass selbst der Tod lediglich eine Bruchstelle, nicht aber das Ende bedeutet. Die zwei Felder, von denen Jünger spricht kann man daher zeitlich gesehen als Zeit und Ewigkeit begreifen.

Und auch in den nächsten Kapiteln, versammelt unter dem Titel „Messbare und Schicksalszeit. Gedanken eines Nichtastrologen zur Astrologie“, werden diese beiden Vorstellungen von Zeit und Ewigkeit immer deutlicher als Gegensatzpaar ausgearbeitet. Ursprünglich auf der Suche nach Gründen, die die Astrologie in vornehmlich rational ausgerichteten Zeiten für so viele Menschen so attraktiv erscheinen lässt, unterstreicht Jünger ein grundlegendes wesenhafte Bedürfnis des Menschen: Teil eines Ganzen, größeren Plans zu sein.¹⁸⁵

Die zunehmende rationale Durchdringung sämtlicher Lebensbereiche, so hebt auch Jünger immer wieder hervor, lässt den Menschen Erkenntnis und damit eng verknüpft großen technischen Fortschritt gewinnen. Zugleich wird er wichtiger Wurzeln beraubt. Jünger zeichnet das Bild einer Verlustgeschichte. Verloren gehen mit der Zunahme rechnender Systeme die Bedeutung des Schicksals,¹⁸⁶ aber auch die des Spiels¹⁸⁷ und des Glücks.¹⁸⁸ In der Gegenüberstellung von abstrakter (in Sekunden messbarer) Zeit¹⁸⁹ und „zeitlose[r] Schöpfungsmacht“¹⁹⁰ wird die weitreichende

¹⁸⁴ „Die Zeit gibt nicht nur den Lebensrahmen, sie ist auch das Schicksalskleid. Sie setzt nicht nur dem Leben seine Grenzen; sie ist auch sein Eigentum. Mit der Geburt eines jeden Menschen steigt seine Zeit herauf“ (ZM 13/31).

¹⁸⁵ So spricht er schon zuvor wiederholt von einem Bedürfnis nach metahistorischen Maßstäben oder Zeiträumen (ZM 2/12 f.). Weiter beobachtet er ein unausrottbares „Bedürfnis nach Schicksalserforschung“ (ZM 8/24) und vermutet im Wiederaufleben der Astrologie gerade in rational geprägten Zeiten, eben genau den Umstand, dass „sich keine Kombination daran knüpfen [läßt], die den menschlichen Plan, die menschliche Absicht übersteigt.“ (ZM 13/34).

¹⁸⁶ Z.B.: ZM 4/7/8.

¹⁸⁷ ZM 5/18 f.

¹⁸⁸ ZM 23/47.

¹⁸⁹ ZM 15/37.

¹⁹⁰ ZM 21/45.

Entzauberung oder Entseelung der Welt deutlich. Entseelt ist die ablaufende Zeit, die allein in eine nüchterne Bilanzierung gemessener Werte mündet. Wie viel größer und tiefer sind die Vorstellungswelten, wird Leben eingebettet in und als Spiegel eines Schöpfungsplans verstanden.

Jünger kontrastiert mit der Beschreibung des Zustandes der Menschen seiner Zeit, ihr „So-Seins“ in Bezug auf ihr „Da-Sein“.¹⁹¹

Mit einem Blick zurück in die Geschichte versucht der Autor die Entwicklung zum aktuellen „Da-Sein“ besser zu verstehen. Den Auftakt bilden die unter dem Titel „Humanen Einteilungen“ versammelten Kapitel. Hierin verfolgt Jünger die Vorstellung der Menschheitsentwicklung, ausgehend vom Goldenen Zeitalter über Mythologie, Religion, bis zur Entwicklung seines historischen Bewusstseins. Dabei ist gerade vor der Folie der in der Einleitung angeführten Unterschiede unserer Wahrnehmung besonders die Veränderung und Entwicklung des menschlichen Verstandes hervorgehoben. Es zeigen sich eine differierende Aufmerksamkeit und ein sehr unterschiedliches Verhältnis des Menschen zur Erde. Parallel bzw. wechselseitig dazu wird das darin sich vollziehende, veränderte Zeitgefühl beschrieben.

Ausgehend von der ursprünglichen Einheit des Menschen mit der Schöpfung, die er als paradiesähnlichen Zustand beschreibt, setzt in ihrer Erforschung zugleich eine wachsende Distanzierung zur Natur ein. Um diese auszugleichen, beginnt der Mensch die Suche nach einem Ersatz für das ursprüngliche Zusammengehörigkeitsgefühl. Während die rationalen Erklärungsmuster immer weiter ausgebaut werden, verringert sich die Überzeugung des Menschen, einer sinngebenden Eingebundenheit in die Zyklen der Natur.

In den sich anschließenden „Siderische Einteilungen“ beschreibt Jünger die Eingriffe des Menschen, der sich die Erde als Natur nutzbar macht und

¹⁹¹ ZM 4/18.

sie so in einen Kulturraum verwandelt. Jünger sucht in diesem Tun einen möglichen Sinn. Wie kommt es, dass ohne göttliches Wirken, erstmals der Mensch allein, mittels der von ihm erarbeiteten Techniken in der Lage ist, einen Weltuntergang hervorzurufen? Jünger bezieht sich dabei auf die Veränderungen der Erde während der letzten Jahrzehnte.

Getragen von der Überzeugung einer höheren Ordnung klingt implizitimmer die Frage durch, ob der Mensch aus eigener Veranlassung oder aufgrund einer höheren Instanz handelt. „Das Kleid der Erde ändert sich“, ¹⁹² aber mit welchem Ziel? Unabhängig davon, ob man den Auslegungen Jüngers, die im Kampf zwischen maternieller und paternitärer Kräften bestehen, folgen mag oder nicht, ist es heute mit einem Abstand von mehr als 50 Jahren beeindruckend, mit welchem Scharfsinn und Weitblick Jünger sich 1959 den damals aktuellen Veränderungen annimmt. Nicht ohne Grund weist man im Klappentext der Ausgabe von 1998 darauf hin, dass er bereits zu diesem frühen Zeitpunkt das Verschwinden der Amazonaswälder voraussieht. Seine Überlegungen beziehen Themen der künstlichen Befruchtung ¹⁹³ sowie Experimente zur Genmanipulation ¹⁹⁴ ein und beleuchten hierin nicht allein die Auswirkungen der technischen Verfahrensweisen, sondern vor allem die Veränderungen des menschlichen Denkens, die veränderte Haltung. Jüngers Beschreibung ist alles andere als optimistisch, er zeichnet das Bild einer tiefen Krise, die jedoch, trotz aller „Stellen, an denen die Erde sich entzündet“ ¹⁹⁵ in seiner Vorstellung ein gutes Ende nimmt: „und wenn wir uns selbst nicht aufgeben, so wird auch unsere Mutter, die Erde uns nicht im Stich lassen.“ ¹⁹⁶

Jünger dient die Darstellung unterschiedlicher Umgangsweisen mit „Zeit“ als Folie, um zum einen die gravierende Veränderungen aufzuzeigen und

¹⁹² ZM 110/161.

¹⁹³ ZM 151/208.

¹⁹⁴ ZM 145/202.

¹⁹⁵ ZM 144/200.

¹⁹⁶ ZM 186/253.

zum anderen Aufschluss über den tieferliegenden Grund dieser Entwicklung zu erfahren. Zeit in Bruchteile aufzuteilen gleicht gewissermaßen der Zerlegung einer Melodie in einzelne Noten. Wie wollen die einzelnen Noten verstanden werden, hat man so doch den Klang der Melodie verloren? Kann gar der Verlust einer Melodie notwendig werden, um zu einer neuen Musik zu finden? Jüngers Weg ist zunächst der, den Stellen nachzugehen, an denen aus seiner Sicht die alte Melodie verloren gegangen ist.¹⁹⁷ Dafür begibt er sich auf die Suche nach „Bruchstellen“,¹⁹⁸ an denen er zum Sprung zu einer höheren Erkenntnis zukünftiger Entwicklungen ansetzen kann. Und so widmet er sich Bereichen, die auch für Beuys von großem Interesse waren. Es lohnt also ein detaillierterer Blick auf die Suche Jüngers um diese im Anschluss mit dem Denken Beuys zu vergleichen.

4.3.1 Astrologische versus rationale Zeit

Für Ernst Jünger bildet die Gegenüberstellung von zwei großen Narrativen, nämlich der der Astrologie und der der Wissenschaft, den Ausgangspunkt für seine folgenden Beobachtungen. In beiden spielt die Zeit eine entscheidende, jedoch ganz unterschiedliche Rolle: In der Astrologie spricht man von einer „Schicksalszeit“, während man es in der Wissenschaft vor allem mit einer gemessenen Zeit zu tun hat.

Eines ihrer markantesten Kennzeichen ist, dass sie sich schon in der jeweiligen Ausrichtung unterscheiden. Während die Schicksalszeit zyklisch verläuft und ein Gewebe von zeitlich großen Zusammenhängen bildet,

¹⁹⁷ Jünger verwendet das Bild der Melodie (ZM 6/21), um die Frage der Bewertung von Schicksalsqualitäten aufzuwerfen. Als Beispiel setzt er eine Partie Schach in Analogie zum Leben. Kann am Ende eines Lebens - wie im Schach - dessen Bilanz mit Sieg oder Niederlage bewertet werden? Auch wenn der Mensch stirbt, „die schwarzen und weißen Figuren vom Brett genommen werden“ bleibe „die Erinnerung an einen Stoff“, der gewirkt, an eine Melodie, die gespielt worden ist.“ Das Interagieren der Menschen verleiht dem Sein Qualität, lässt eine Melodie vernehmbar werden. Für eine Bewertung aber bedarf es mehr als den ausschnitthaften Blick auf das singuläre Lebens. Für dessen Bewertung bedarf es eines größeren Überblicks als den vergleichsweise kleinen einer „Lebenspartie“.

¹⁹⁸ An dieser Stelle sei nochmals an das Zitat Jüngers zur Einleitung dieser Arbeit verwiesen.

entwickelt sich die messbare Zeit ausschließlich linear, einem einzelnen Faden gleich, mit festgelegter, einseitiger, unumkehrbarer Richtung, die von Vergangenheit über die Gegenwart in die Zukunft verläuft.

Bereits mit der jeweils unterschiedlichen zeitlichen Ausrichtung ergibt sich eine nicht zu unterschätzende Auswirkung auf das menschliche Denken und Handeln.

Schicksalszeit beinhaltet die Vorstellung eines grundlegenden, zeitlich nicht eingrenzbaaren Plans einer höheren (göttlichen) Macht. Der Mensch kann diesen Plan in seiner Gänze nicht erfassen, doch der Glaube an ihn, gibt dem Auf und Ab seines Lebens Sinn. Rückschläge müssen sich als solche nicht bewahrheiten, sondern können - selbst lange nach dem Tod - sich zu wichtigen Schritten in eine positive Richtung erweisen. Das Leben wird mit größeren Abläufen verknüpft, Erfüllung und Zufriedenheit sind damit auch in „schweren Zeiten“ möglich. Mit einer zyklischen Wiederkehr, wie sie beispielsweise auch Horoskope darstellen, verbindet sich nicht allein die „Zuversicht auf Wiederkehr“ sondern vielmehr die Bestätigung des Seins.¹⁹⁹ Jünger streicht die mit dieser Überzeugung unverzichtbar verbundenen Empfindungen heraus: Das Ahnen, Fühlen, und auch die Furcht, allesamt wichtige Antriebsfedern menschlichen Handelns, die hier zugleich ihre Ausrichtung erhalten.

Messbare Zeit hingegen ist präzise und lückenlos in Ziffern zu benennen. Sie lässt sich in Einheiten unterschiedlicher Größe aufteilen. In den Naturwissenschaften ist ihre genaue Erfassung, die jeden semantischen oder glaubensträchtigen Gehalt vermeidet, grundlegend.

In der Konzentration auf einzelne Phänomene, auf Teilbereiche größerer Zusammenhänge, entwickelt sich die Naturwissenschaft zu einer sehr erfolgreichen Disziplin. Letztlich liegt aber hier, von Jünger mehrfach herausgestellt, die Krux: Im Denken und Handeln auf umfassen-

¹⁹⁹ ZM 38/65.

deZusammenhänge und damit auch auf ethische Zusammenhänge zu verzichten, löst zuvor respektierte Grenzen, bietet Raum für Maßlosigkeit, auch was Fragen der Moral und der Macht anbelangt.²⁰⁰ Mit dem einsetzen technischen Erfolg ging ein wichtiges Korrektiv verloren. Es bleibt folglich auch in den Naturwissenschaften unberücksichtigt „Die Sichtbarkeit wird zum Prüfstein der Wirklichkeit. Der Blick verkümmert, der die Fülle der natura naturata noch von der Einheit der natura naturans zu trennen vermag.“²⁰¹

Diese Haltung zieht weitere Auswirkungen nach sich: Im Bildungssystem beobachtet Jünger eine Verringerung der „Humanoria“ zugunsten der eines höheren Anteils der Naturwissenschaften²⁰², Die Behandlung von Geschichte, Mythos und Gesetz werden vernachlässigt. Fortan fällen wir unsere Urteile, so Jünger, „auf ganz naive Weise“ und so möchte man hinzufügen mit einer weniger demütigen Haltung.

4.3.2 Technisierung – Rationalisierung – Beschleunigung

Mit Einzug der Technisierung ersetzen Maschinen, Automaten oder andere Apparaturen in unaufhaltsam wachsender Zahl immer größere Bereiche geistiger oder handwerklicher Tätigkeiten des Menschen. Der Mensch wird von körperlich strapaziösen Tätigkeiten entlastet und erhält Einblick in bislang unbekannte Welten: Sei es das Pflügen eines Ackers oder die mit dem Mikroskop gewonnenen Einsichten in zelluläre Zusammenhänge, um nur zwei Beispiele herauszugreifen. Zahlreiche Abläufe in Wissenschaft und Produktion können so kontinuierlich nicht allein präzisiert sondern auch beschleunigt werden. Eine Entwicklung, die stetig vorangetrieben wird, sind dies zugleich die entscheidenden Stellschrauben zur Gewinnmaximierung. Die mit exponentieller Geschwindigkeit gewachsenen Erkenntnisse verlangen zudem nach einer immer höheren Spezialisierung innerhalb schon eingegrenzter Forschungsbereiche mit sich. Unmöglich,

²⁰⁰ ZM 2/11.

²⁰¹ ZM 19/42.

²⁰² ZM 12/29.

den jeweils aktuellen Wissenstand zu überblicken und damit ist es noch weniger möglich, diesen in einen Gesamtzusammenhang einzuordnen.

Jegliches Tun wird also einem kalkulierenden und ökonomischen ausgerichteten Verstand unterworfen. In der hohen Geschwindigkeit der Entwicklung können Ziele nicht anders als zeitnah im Vollzug der einzelnen Handlung jeweils neu entschieden werden. Sämtliche Erfahrungswerte, aus denen heraus man zuvor Handeln konstituierte, verlieren ihre Gültigkeit.²⁰³

Eine solche Entwicklung läuft Gefahr, wichtige Zusammenhänge zu übersehen oder falsch zu bewerten, wenn es kaum noch haltbare Orientierungspunkte gibt. Zeitstabile Werte verlieren in einer so rasch sich wandelenden Welt ihre Verankerung.

Hier setzt Jünger an. Die rationale Ordnung, deren Schlagworte „Planung, Normung, Automation, Verkehr, Komfort, Versicherung“²⁰⁴ den Fortschritt zunächst neutral benennen, ergänzt er mit eindringlichen Beispielen, in denen eine technisierte Ökonomie oftmals auch eine „geistige Verarmung“ bezeugt.²⁰⁵

Der kalkulierende Verstand kreiert technische Apparaturen. Doch anders als technikbegeisterte Menschen sieht Jünger in diesen selbst keinen Gewinn. Seit langem schon ist ein solches Wissen in der Natur verankert: „Des Ultraschalls bediente sich, längst ehe es Menschen gab, die Fledermaus.“²⁰⁶ Im Gedicht hingegen finde sich die „hohe Verwirklichung zum Menschen, die tiefste Einheit mit der Welt“²⁰⁷

Mit der Technik geriert die Perfektion zur Handlungsmaxime. In der Konsequenz verringert sich mit dieser Entwicklung nicht allein der Raum für

²⁰³ Vgl. Rosa/Weber 2008, o.S.

²⁰⁴ ZM 13/34.

²⁰⁵ ZM 62/97.

²⁰⁶ ZM 3/14.

²⁰⁷ ZM 3/14.

Spiel und Glück, sondern in der Folge entfallen auch Vergnügen und Entspannung. Wer z.B. den perfekten Spielverlauf favorisiert, kann keinen freiheitlichen Zugang zum Spiel finden.²⁰⁸ Anstelle einer (nicht messbaren) Qualität von Zeit erhalten wir quantitativ benennbare Zeitmomente.

Mittels der Technik lassen sich wirtschaftliche und verkehrstechnische Prozesse präzisieren und beschleunigen, was ein gegenseitiges Wachstum bewirkt. Zeit wird gewonnen. Beschleunigung und Geschwindigkeit sind die neuen maßgeblichen Faktoren, die es jedoch dem Menschen schwermachen Schritt zu halten.

Die Geschehnisse überschlagen sich. Häufig können wir die Konsequenz unseres Handelns erst im überraschenden und nicht selten unsinnigen Ergebnis erkennen.²⁰⁹ „Wenn der Geist sie als unsinnig empfindet bekennt er, daß er nicht Schritt gehalten, daß er die Herrschaft verloren hat.“²¹⁰

Es verbreitet sich eine „dynamischen Monokultur“, deren Fortschreiten Jünger mit der Rasanz eines Geschosses vergleicht. Aufgrund der hohen Geschwindigkeit in der unentwegt neue Entwicklungen aufeinander folgen, ist es zunehmend schwierig, eine Ortung vorzunehmen: Er vergleicht die überwältigende Wucht der Ereignisfülle mit einem großen Fluss. Die Menschen, die in ihm schwimmen, werden von ihm fortgerissen, verlieren angesichts der Fließgeschwindigkeit und der Flussbreite als Orientierungspunkte sowohl das Flusssufer als auch die Flussmitte.²¹¹ Die zunehmende Geschwindigkeit, sowohl was unsere Art der Fortbewegung als auch das Aufeinanderfolgen neuer Entwicklungen betreffe, birgt neben dem Verlust von Kontrolle vor allem den des eigenen Erlebens. Wachsende Ökonomie

²⁰⁸ ZM 99/100.

²⁰⁹ Jünger spricht über „eine merkwürdige Fauna, die sich in den Abwässern einer Fabrik entwickelt hatte, [... es handelte] sich um eine ungewollte Zucht von Mißgeburten, um Wesen, deren Organe sich vervielfältigt hatten oder zu Stummeln und Rudimenten zusammengeschnitten waren, [...]“ (ZM 144/199 f)

²¹⁰ ZM 96/145.

²¹¹ ZM 12/31.

bedingt eine erhöhte Gleichförmigkeit der Lebensumstände, beiden folge der Verlust von Vielfältigkeit und Individualität.

Wir verlieren angesichts einer solchen Beschleunigung auch unsere Wertmaßstäbe.²¹² Das Leben selbst wird wertlos, bedenkt man die vergleichsweise banalen Gründe, aus denen in modernen Zeiten „geopfert“ wird: Opfer waren zuvor mit tiefen Überzeugungen verbunden: Für das Vaterland war man in (Welt) Kriege gezogen. In Stammeskulturen und religiösen Gemeinschaften opferte und opfert man Göttern, in der Hoffnung auf eine Verbindung zu und eine positive Beeinflussung auf schicksalsmächtige Kräfte. Mit der verkehrstechnologischen Entwicklung waren und sind viele Tote zu beklagen. Man ist bereit, diese „Opfer“ einzugehen, schätzt man doch dem damit verbundenen höheren Komfort und, die mit der Geschwindigkeit gewonnene Zeit. Deutlich kritisiert Jünger die inhaltliche Verlagerung, die er als „Schwund“, „Verflachung“ und „Entleeren des“²¹³ bezeichnet. Letztlich rückt mit dieser kontinuierlichen Verschiebung der Werte, der Menschen sich selbst immer weiter aus dem ursprünglichen Mittelpunkt seines Weltbildes.

4.3.3 Uhren

Repräsentant dieses neuen Weltbildes sind Uhren. Die Zeitmesser sind das maßgebliche Instrument - nicht allein im naturwissenschaftlichen Experiment. Die Uhren sind auch Maß und Kontrollinstanz der Leistung des Menschen. So wie sie im sportlichen Wettkampf den Menschen weitgehend als Kontrahenten ersetzt haben, erheben sie Geschwindigkeit und

Jünger zeigt diese Entwicklung am Beispiel des Wunsches der Menschen zu fliegen (ZM 100/150). Seit Beginn der ersten Versuche gab es zahlreiche Tote, die jedoch nicht zur Aufgabe der Luftfahrt veranlasst haben. Im Gegenteil, das Schicksal der Opfer wird auf einen technischen Fehler oder individuelles Versagen reduziert und damit im Vergleich zu etwaiger Kritik aus religiöser oder moralischer Haltung oberflächlich abgehandelt. Die Vorgänge und damit verbundenen Risiken eines Fluges werden zurückgedrängt. Wir fliegen nicht, sondern nehmen am Verkehr teil. Eine mitunter folgenreiche Nivellierung des Denkens. Die schnelle und komfortable Fortbewegung wird über das Risiko den eigenen Tod zu erleiden billigend in Kauf genommen und damit Geschwindigkeit höher bewertet als das Leben selbst. Einer der vielen Indizien, die Jünger für die Verschiebung der Werte aufzählt. Siehe auch ZM 97/147.

²¹³ ZM 22/48 und ZM 97/147.

Perfektion zum höchsten Wert. Allein der Leistungserfolg, zumeist gemessen in Bestzeiten, führt zu gesellschaftlicher Aufmerksamkeit.

Mit welcher durchschlagenden Kraft diese Entwicklung zu beobachten ist, zeigt Jünger an einem Beispiel, das dem Menschen existentiell betrifft: Die Medizin. Unbestreitbar sind die Heilungschancen deutlich gestiegen, ein großer Verdienst der technischen Medizin. Der Zwang, der Uhr zu gehorchen allerdings, verschafft auch hier dem ökonomischen und auf Geschwindigkeit ausgerichteten Denken und Handeln Vorrang.

Und so ist es nur konsequent, all jenes, jenseits der Heilung liegende, wie Misserfolge und schließlich den Tod auszublenden. Eine medizinisch-seelische Begleitung, die den Tod einbinde und diesem auch darüber hinaus einen Wert gebe, so wie es bei Medizinmännern in verschiedenen Stammeskulturen noch üblich war, vermisst Jünger in den Industriestaaten.

Einmal mehr überstreicht er: Die Verankerung des Menschen finde damit nicht mehr in seelischen Tiefen statt, banale Unfälle ersetzen schicksalsverbundene Tragödien. Eine solche nüchterne Auffassung der Zeit, gekoppelt mit der erhöhten Geschwindigkeit pausenlos zunehmender Fortschritte, macht selbst den Tod zum "Störfaktor", zum „technischen Phänomen“.²¹⁴

Und doch vermutet Jünger trotz fragwürdiger Zwischenergebnisse, im Auftreten der Technik einen Sinn auf höherer Ebene.²¹⁵ Ohne Ausrichtung oder gar Inhalt des neuen Ziels zu kennen, überlegt er, ob der rationale „objektivierte Geist“²¹⁶ gewissermaßen Fügung und Voraussetzung ist, damit es umso einfacher Zuspruch erhalte. Es könnten also unabwendba-

²¹⁴ Aries 1981, so genannt in der Zusammenfassung des Textinhalts, ohne Seitenangabe, und S. 59.

Die großen griechischen Tragödiendichter Aischylos, Sophokles und Euripides stellten ihren Helden, die sich durch Mut, Schlauheit und Stärke auszeichneten, immer auch ihr Los, ihr Schicksal und ihre Sterblichkeit zur Seite und thematisierten somit gleichberechtigt Tod, Schicksal und Leiden.

²¹⁵ ZM 87/147.

²¹⁶ ZM 96/145.

re Entwicklungen für den nächsten Schritt zu einer höheren Daseinsstufe sein.²¹⁷

Zu Erlangung dieser scheint es allerdings notwendig ein vernachlässigtes und im vermehrten Auftreten der Horoskope zunehmend drängendes Potential mit dem analytischen Denken zu verbinden. Um den geradezu gehetzten Blick zu beruhigen, sei die Astrologie besonders geeignet, da sie „eine ruhende Tiefe“²¹⁸ ermöglicht.

Jünger zieht das Beispiel einer Uhr heran, die alles andere als einzelne Stunden angibt:

„Und endlich verfügt sie [die Astrologie, S.K.] über ein in Qualitäten aufgeteiltes Zifferblatt, das die Zeit nicht gleichmäßig und monoton zerstückelt, sondern auf dem die Stunden sich folgen, jedoch nicht gleichen und mächtigere tiefgegründete Bilder sich Ablösen. Diese Verbindung von Weite, Präzision und Fülle gibt ein Vorbild der höheren Zeitbetrachtung überhaupt.“²¹⁹

Mittels der mit der Astrologie verbundenen Haltung kann der Mensch also zu einem tieferen Denkvermögen und einer umfassenden Geistigkeit zurückfinden, um im Gebrauch beider, den Menschen und die Erde erneut in Mittelpunkt aller Bemühungen zu setzen. In ihrer umfassenden Schau, geht die Astrologie über den Lebensrahmen hinaus und regt durch ihre tiefere Verankerung der Weltgeschehnisse Kräfte an, „die lange brach lagen“.²²⁰ Sie soll dem Menschen dazu verhelfen, seine notwendige Eigenart zu erkennen und damit erweiterten Wegen des Denkens zu folgen. Jünger plädiert für eine „synoptische Schau“ von astrologischem (berechnendem) und astronomischen (schauend deutendem) Sehen: „Als wissenschaftlich darf er [der Astrologe] sein Handwerkszeug bezeichnen, aber die mathematisch-astronomische Berechnung kann nur in den Kreis

²¹⁷ ZM 186/253: Jünger spricht hier von der „Großzeit des Geistes“.

²¹⁸ ZM 11/29.

²¹⁹ ZM 2/12.

²²⁰ ZM 12/31.

führen, in dem die synoptische Schau auf die Konstellation beginnt. Dort muss Divination hinzutreten.“²²¹

4.4 Schicksalszeit: Mythos und Religion - sinnstiftende Anschauung zeitlicher Zusammenhänge

In seiner Untersuchung „metahistorische[r] Zeiteinteilungen“²²² widmet sich Jünger, neben der Astrologie, weiteren Vorstellungen und Erklärungen über und zu Existenzweisen der Menschen. Als Ausgangspunkt dient ihm das „Goldene Zeitalter“, die ideale Vorstellung einer friedlichen Urphase der Menschheit: Mensch und Natur befanden sich in konfliktfreier Symbiose miteinander verbunden. Es war ein Zeitalter des Friedens und der Glückseligkeit. Darauf folgen „Mythos“ und „Christentum“, beides Entwürfe transzendenter Weltanschauungen. Jüngers Ausführungen beinhalten vor allem den Blick auf deren inhärente Zeitstrukturen. Letztlich vermutet er im stets verlustig gegangenen „zeitlose[m] Wesen“²²³ der Menschheit, nicht allein die von ihm wiederholt unterstrichene aktuelle Verunsicherung und Angst, sondern er hofft zugleich, im Sprung über die Zeitmauer auf eine „Rückkehr zu den Urelementen, zur Daseinsform des goldenen Zeitalters“.²²⁴ Eine optimistische Sicht auf ein mögliches Ende seiner von Konfusionen und Wirrnissen geprägten Zeit, die vor allem eines kennzeichnet: Grundlegende Bedürfnisse der Menschen zu missachten.

4.4.1 Jüngers Vorstellung einer Entwicklungsgeschichte des Menschen: Bilanz einer kontinuierlichen Verlustgeschichte

Jünger sieht des Menschen Ausgangslage in der Urgeschichte, eine platonische Idee, die die ideale Idee des Menschengeschlechts verkörpert.

²²¹ ZM 7/24.

²²² ZM 76/118.

²²³ Plard 1965, S. 122.

²²⁴ Plard 1965, S. 125.

„Als Absolutes, das weder begrenzt noch datiert werden kann“,²²⁵ ist dieses Ideal nicht zeitlich zu verstehen, sondern als „Tiefenschicht des Menschen“, als „seelisch ungeteilte Kraft“.²²⁶ Sie kommt bisher lediglich im Goldenen Zeitalter zur Entfaltung. Überfluss in jeglicher Hinsicht sorgt dafür, dass der Mensch ohne Existenzkämpfe leben kann. Er ist erfüllt von „ungesonderter, erdgeistiger Kraft“ und befindet sich in „Einheit mit der Schöpfung“ in einer „magischen Sicherheit“.²²⁷ Das Wundersame gehört zum Weltcharakter.²²⁸ Im Moment, in dem dieser (zeitlose) Weltcharakter verloren geht, beginnt der Verlust und mit diesem der Einzug von Grenzen. Ausgewählte Stätte werden zu Heiligtümern erkoren, ein Vorgang, der zugleich andere Orte herabstuft. Der Mensch wendet sich von der Erde ab, womit „eine alte Ordnung und altes Wissen nun untergehen“.²²⁹ Eine Begründung für diese Entwicklung liefert Jünger nicht. Doch beschreibt er den historischen und den mythischen Mensch im Verhältnis zu dem Menschen des goldenen Zeitalters als „gebrochene“ Erscheinungen im Zeitspektrum“.²³⁰ Ursache und Wirkung treten auf den Plan²³¹ und mit ihnen erste Anzeichen einer linearen Zeitlichkeit, die allerdings prinzipiell immer schon vorhanden ist, wie die Genealogie der Götter belegt. Dennoch besitzen Mythologien eine „Dauerstruktur“.²³² Die Ereignisse der Vergangenheit sind für Gegenwart und Zukunft gleichermaßen verbindlich.

Der Mythos fungiert als Bindeglied von Mensch und Welt, insofern als das, was die Menschheit nicht fassen kann, von ihr in eine Zeit jenseits aller Zeitwahrnehmung verlegt wird. Es ist eine ferne, „noch nicht erreichte“ Zeit oder eine, die es wieder einzuholen gilt.

²²⁵ ZM 65/100.

²²⁶ ZM 59/92.

²²⁷ ZM 66/102.

²²⁸ ZM 74/115. Ein Glaube an Wunder gibt es daher in dieser Zeit nicht, auch braucht man weder Priester noch Wissende. Sämtliche Verwandlungen, wie das Blühen der Pflanzen oder das Schwärmen der Tiere, haben ihre rhythmische Wiederkehr und gehören zum Wesen des Lebens. Der Gedanke, sie könnten etwas anderes darstellen, kam nicht auf, da der Mensch mit ihnen eine Einheit bildet.

²²⁹ ZM 79/121.

²³⁰ ZM 66/103.

²³¹ ZM 78/118.

²³² Metken 1989, S. 387.

In (fast) allen Kulturen gibt es solche Vorstellungen, mit deren Hilfe Sinn gestiftet wird. „Jenseits der Zeit“ zu liegen, heißt nicht zwingend, dass die im Mythos beschriebenen Geschehnisse eintreten müssen, sondern sie verhelfen zu einer Ausrichtung des Lebens. Sie allein machen die Zeit (in der ein Mensch lebt) sinnvoll und hebt diese von einer einfach linear verlaufenden ab. Das „Goldene Zeitalter“ ist also wichtig als Ausrichtung. Wer das Bild eines Ziels vor Augen hat, wie es werden sollte und kann so das Handeln in Zeit und Raum daraufhin ausrichten.

4.4.2 Übergang vom Mythos zur Geschichtsschreibung

Mit Herodot beginnt die historische Geschichtsschreibung. Auch Jünger setzt hier ein und schreibt: Zuvor bestand „mythische Nacht. Diese Nacht war aber nicht dunkel, sondern eher Traum und kannte eine andere Verknüpfung der Menschen und Ereignisse als das historische Bewusstsein und seine sondernde Kraft.“²³³ Ein deutlicher Verweis auf eine eher instinktiv zu verstehende Nähe von Mensch und Natur, die kein analytisches Sehen benötigt. Dieses setzt erst mit der Geschichtsschreibung, mit einem historischen Bewusstsein ein. Es entstehen ein historisches Wissen und die historische Wissenschaft. Diesen Übergang beschreibt Jünger als eine Veränderung der Lichtintensität. Aus dem »nicht Dunkel« werde »klares Licht«. ²³⁴ Die unterschiedlichen Lichtintensitäten stellen metaphorisch die veränderte Haltung des Menschen gegenüber seiner Umgebung dar. blieb zuvor vieles unberührt, der Glaube und die tiefe Verbundenheit mit der Natur machte ihre Ergründung überflüssig, so erhellt der Lichtstrahl der Aufklärung die Zusammenhänge, ist Zeichen eines sich bewusst werden- den Geistes. Ein Vorgang, der zugleich den Glauben kontinuierlich hinterfragt und als Ganzes verringert.

²³³ ZM 46/74.

²³⁴ ZM 47/74.

Trotz einer analytischen Auseinandersetzung, erweist Herodot weiterhin dem Mythischen seine Referenz. Indem er in seiner Geschichtsschreibung die Mysterien, in die er während einer Reise nach Ägypten eingewiesen wird, erwähnt, jedoch nicht beschreibt, achtet und bewahrt er das Unausgesprochene, Heilige.²³⁵ Jegliche Beschreibung würde deren Wirkung unangemessen auf ein menschliches Maß an Wahrnehmung reduzieren. Spirituelles ist mit den Mitteln des Menschen weder sprachlich noch anders in einer rationalen Weise zu erfassen oder wiederzugeben.

Im Gegenzug zur Emanzipation vom ursprünglichen mythischen Glauben entwickelte der Mensch größeres Bewusstsein über seine Situation in der Welt, voraus Regeln und Recht, sowie ein Kampf für Emanzipation und Freiheit resultierten. Jünger summiert diese neuen Errungenschaften als „Würde des historischen Menschen“.²³⁶ Aus Sorge, die hierin gewonnene Eigenständigkeit zu verspielen, wendet sich der Mensch weiterhin von der Mystik ab. Und obwohl mit aller Macht verhindert wird, dass mythische Mächte wiederkehren, lässt sich ein Einfluss nicht leugnen.²³⁷ Sie blieben Teil des Wesens des Menschen. „Die mythische Bildwelt ist gegenwärtig [...] und muss also innerhalb der Kultur gehegt werden“²³⁸ Ihre Unterdrückung, so Jünger, führt zu einer Anstauung, die sich Dammbrochen vergleichbar auswirke. Daher sei es wichtig, weiterhin diesem Bedürfnis einen Raum und seine Zeit einzuräumen.²³⁹ Selbst die Bibel bezöge die Gegenwärtigkeit des Mythischen mit ein, wenn sie im 5. Buch Mose (27,5) verlange, das keine Eisen über den Kultbau fahren dürfe.²⁴⁰ Ähnlich den mythischen Zeremonien, die Herodot in Ägypten erlebte und in der Ver-

²³⁵ Später kommt Jünger nochmals darauf zu sprechen, wenn er sein Unverständnis darüber äußert, wie es die Kirchen zulassen können, dass ihre heiligen Stätten fotografiert werden dürfen. ZM 177/241.

²³⁶ ZM 49/77.

²³⁷ ZM 50/78.

²³⁸ ZM 50/79.

²³⁹ ZM 50/79.

²⁴⁰ Da die Steine die heiligen Wahrheiten des Gottesdienstes bezeichnen, dürfen sie nicht durch eine Bearbeitung z.B. mit dem Meißel verändert werden. Jeder Schlag wäre ein künstlicher Eingriff, eine menschliche Veränderung und damit aus göttlicher Sicht minderwertig.

schwiegenheit über die Vorgänge achtete, liefert Jünger hier ein weiteres Beispiel für die Wichtigkeit, dieses grundsätzliche Bedürfnis des Menschen zu berücksichtigen.

Wenn Jünger davon berichtet, dass besonders dann der Mythos wiederkehrt, wenn „das Historische zu kulminieren scheint“, ²⁴¹ so ist diese Beobachtung der Zeitstruktur des Mythos geschuldet. Überstürzen sich die Ereignisse, ist der Wunsch nach einem Fels in der Brandung besonders groß. Wie Mircea Eliade hervorhebt, sagt

„jeder Mythos [...] von einem Ereignis aus, dass [] in illo tempore stattgefunden hat und das [] ein verbindliches Beispiel für alle Handlungen und ‚Situationen‘ darstellt, die in der Folge dieses Ereignis wiederholen« Durch Wiederholung des »mythischen Archetypus« im Ritus wird der Mensch »in eine magisch-religiöse Zeit«, in die »ewige Gegenwart der mythischen Zeit“²⁴²

hineingestellt, d.h. außerhalb aller anderen Zeitlichkeit.²⁴³ Im Verlust dieses Zeitgefühls, das zugleich das ursprüngliche Zusammengehörigkeitsgefühls von Mensch und Schöpfung charakterisierte und von Jünger als ein „unmittelbare[s] und ungeteilte[s] Sehen“²⁴⁴ genannt wird, sieht er die Entstehung aufwendiger Sakralbauten begründet. Sie sind nicht allein Zeichen der Götterverehrung, sondern zeigen auch des Menschen dringende Suche nach seiner ursprünglichen Identität, die ihm verlorengegangen ist.²⁴⁵

4.4.3 Religion: Christentum

Auch das Christentum hält eine zweite, parallele Zeitstruktur parat, die eng an die Passionsgeschichte Jesu Christi gebunden ist. Mit Tod und Auferstehung Jesu Christi sind zweierlei verbunden. Zum Einen ist seine Auf-

²⁴¹ ZM 48/77.

²⁴² Eliade 1973. S. 23.

²⁴³ Gerade der moderne Mensch sucht nach der (noch lebendigen) »archaischen Konzeption« des »Mythos der ewigen Wiederkehr«, der geschichtliches Leid durch Verweis auf archetypisches Geschehen und »übergeschichtlichen« Sinn erträglich machen kann. Eliade, zit. nach Ritter/Gründer/Gabriel 1986, Stichwort: Mythos.

²⁴⁴ ZM 78/119.

²⁴⁵ ZM 74/116.

erweckung Zeichen und Versprechen auf das kommende Reich Gottes. Zum Anderen verbindet sich mit diesem Ereignis auch das Versprechen der Gegenwart Jesus. Damit erhält die ablaufende Lebenszeit des Menschen eine ergänzende „vertikale Zeitstruktur“.²⁴⁶

Die lineare Zeiterfahrung des Menschen wird im Christentum eingebunden und mit größeren Zusammenhängen sowohl aus der Vergangenheit als auch aus der Zukunft verwoben. In der Vergangenheit abgegebene Prophezeiungen (z.B. des Alten Testaments) werden im Augenblick der Erfüllung, der Gegenwart, nochmals historisch bestätigt. Zugleich ist die Mystik, also die in der religiösen Praxis erlebte intensive Verbindung zu Gott, eine vorwegnehmende Form der Versprechungen des Paradieses. In der typologischen Bibel-Exegese gelten die Ereignisse des Alten Testaments als geschichtliche Berichte sowie als Prophezeiungen. Das vorläufige Ereignis (Altes Testament) deutet auf ein Kommendes (Neues Testament), welches erst den eigentlichen Sinn des realen Vorganges erfüllt.²⁴⁷

Damit sind Verfehlungen und Rückschläge eingebunden, haben eine Funktion und einen für den Menschen nicht unmittelbar ersichtlichen, aber vorgesehenen Sinn. Die Verleugnung Christi durch Petrus war durch das Alte Testament „angekündigt“ und somit dient das Einzelschicksal der Erfüllung einer Prophezeiung. Der „Fehltritt“ ist also keiner, sondern Teil eines Ganzen und wichtig zur Stabilisierung eines größeren Gefüges.

Über die Sinnggebung hinaus kann der christliche Glaube zudem die Zeit aufheben. Christlich Gläubige feiern mit dem Abendmahl nicht nur das Andenken an die Passionsgeschichte, die Erinnerung an das letzte gemeinsame Mahl Christi im Kreis seiner Apostel am Vorabend der Passion. Sondern es aktualisiert sich in diesem Vorgang immer wieder erneut die Gegenwärtigkeit Christi. „Jedes vollbrachte Abendmahl, bei dem der Heiland real zugegen ist, stellt die geistige Verbindung zur Zeit wieder her.

²⁴⁶ Pochat 1996, S. 10.

²⁴⁷ Vgl. Schwarz 1962, S. 211.

Beim Abendmahl verbinden sich das Zeitweilige und das Immerwährende.²⁴⁸

Innerhalb des historischen Rahmens gibt es, wie Jünger schreibt, nur Wiederholungen, jedoch keine Wiederkehr, sowie die berechenbare Zeit nur Analogien kenne und keine Identität.²⁴⁹

Gleichgültig wie man individuell zu einer bestimmten Religion, wie beispielsweise der des Christentums stehen mag, so ist doch evident, dass jegliches zeitliche Ereignis erst dann sinnhaft wird und einen Wert für ein Individuum darstellen kann, wenn es gelingt, Geschehnisse in eine übergeordnete Struktur einzubetten. Eine solche Struktur bieten Religionen. Da sie nicht zu beweisen sind, kommt in ihnen „ein religiöser Instinkt“ zum Tragen, der auch in Zeiten des Rationalismus gesamtgesellschaftlich relevant ist.

„Ohne ihn kann niemand existieren; daher wird man auch in den hellsten Köpfen noch einen Vorhang finden, der ein Heiligtum verhüllt. Wer dieses Andere, Unausgesprochene errät, das nach Benennung dürstet, verfügt über den Hauptschlüssel.“²⁵⁰

Die ausschließlich lineare Zeitmessung nimmt dem Menschen in seiner monoton zählenden Eigenschaft einen wichtigen Teil seines Wesens, der an eine höhere Bestimmung glaubt. Der Mensch aber benötigt den Glauben, „mit der Welt verschworen, mit ihr im Einverständnis zu leben“.²⁵¹ Er gehört zu seinen ursprünglichsten Bedürfnissen.

²⁴⁸ Chotejenkova 1999, S. 133.

Aus Sorge dieses für die christliche Heilsgeschichte grundlegende Ereignis auf einen historischen Vorgang zu reduzieren, gibt es bis ins 6. Jahrhundert in der Bildfolge der „sacrae historiae“ der frühchristlichen Gemeindekirchen keine bildliche Darstellung des Abendmahls. Noch bis um 1000 bleibt sie äußerst selten.

²⁴⁹ ZM21/45.

²⁵⁰ ZM 16/38.

²⁵¹ Jünger 1938, S. 92.

4.5 Interpretation der Zeitzeichen

4.5.1 Der Übergang zu einem neuen Zeitgroßraum

Mit den ideellen Werten verliert der Mensch seine Leidenschaft und Hingabe, beides wichtige Antriebe. Fehlen ideelle Werte und die Seele und das Gefühl nährenden Inhalte, wofür ließe sich dann noch Leidenschaft und Hingabe entwickeln? Allein aus enthusiastischen Gefühlen heraus gab es ein seit ältesten Zeiten durchgeführtes Ritual: das Blutopfer. Es stand für eine Überzeugung und eine Art Reinigung, war häufig Ritus und Beginn eines Neuanfangs. Der Tod von Heroen begründete die Entstehung neuer Reiche; Christus erlöst mit seinem Tod die Menschen von ihren Sünden. Der Tod war in der Vergangenheit stets ein über das „Verderben“ hinaus gehender Raum für Neues und konnte einen Neubeginn markieren.

In den 1950er-Jahren als Jünger „An der Zeitmauer“ schrieb, hatte der Tod keine sakrale oder heroische Bedeutung mehr. Opfer werden in diesem Sinne nicht mehr gemacht, dennoch reicht die Zahl der Getöteten an die früheren Kriegsverluste heran.²⁵² Wir sprechen von Unfällen. Jünger meint hier alle so genannten „Unfälle“, die die moderne Zivilisation mit sich bringt: begonnen mit Naturkatastrophen über Unglücke im immer komplexer werdenden Verkehr. Hieran knüpft er die Überlegung, dass bislang stets große historische Umwälzungen mit einem „Blutzoll“ bzw. mit Blutopfern eingeleitet worden waren. Es schließt sich die Frage an, worin der Blutzoll unserer Zivilisation liegt.

Ähnlich wie das geschichtliche Zeitalter das mythische abgelöst hat, stehen wir nun vor dem Anbruch eines neuen Zeitalters. Dies lässt sich auch an der inneren Regung des Menschen spüren. Neue Bewusstseinsmächte treten ein. Ähnlich wie das mythische Denken gegenüber dem historischen sich nicht mehr behaupten konnte, zeigt sich eine Parallele, wenn nun die geschichtsbildende Macht an Kraft verliert. Bewusstseinsmächte sind „Hochgrade“, welche eine neue Entwicklung einläuten. Wenn eine

²⁵² ZM 53/83.

Macht an Kraft verliert ist es ein Zeichen, dass ein neuer Hochgrad, eine neue Ausrichtung eingetreten ist, „der unbekannte Weißen empfangen haben muß“, die dem Blutzoll einen Sinn geben könnten.²⁵³ Doch ist Jünger verhalten optimistisch, er verbindet mit dem Übergang immer auch eine große Anzahl an Verlusten. Beschreibt er den Übergang vom Mythos zur Geschichte mit der Morgenröte, so sieht er zu seiner Zeit, den Übergang von der historischen zur künftigen Entwicklung als dunkle Nacht.²⁵⁴ Er verbleibt dabei in einer metaphorischen Sprache, ist er doch ohnehin davon überzeugt, dass eine griffige Benennung nicht mehr möglich ist. Zu porös seien die Wörter, zu vieldeutig die Sprache geworden. „Der Blick ist von Grauen begleitet, von schweren Ahnungen. Es ist eine Todesstunde, aber auch eine Geburtsstunde.“²⁵⁵

Ein solch unheilvolles Ahnen erklärt die drängende Suche nach einem Gegengewicht, einem Glauben, einer übergeordneten Macht. Im Kontext apokalyptischer Vorstellungen gab es bisher trotz der Weltuntergangsstimmung in allen Religionen stets auch Hoffnung auf ein in positiver Weise verändertes Weiterleben. Die Vorstellung eines Seins nach dem Untergang, macht entstehende Ängste erträglich, die sich mit den Umbrucher-eignissen einstellen.

Doch der Untergangsstimmung der 1950er-Jahre dagegen fehlt jedes, wie auch immer, versöhnende Gegengewicht. Mehr noch, mit der Atomtechnik ist der Mensch erstmalig in der Lage selbst den Weltuntergang zu initiieren.

Die technische Katastrophe tritt an Stelle der Sintflut oder des Untergangs von Sodom.²⁵⁶ In der Bibel hält Gott mit den gesandten Katastrophen Gericht, mit dem Ziel, die Menschen durch Strafe wieder auf einen richtigen Weg zurück zu führen. Welchen Sinn aber können tödliche technische Vor-

²⁵³ ZM 54/86.

²⁵⁴ ZM 51/79.

²⁵⁵ ZM 51/80.

²⁵⁶ ZM 88/135.

fälle haben? Jünger verzichtet auf die Ausmalung eines Weltuntergangs und betrachtet die aktuelle tödliche Bedrohung als eine „notwendige Station unseres Weges“.²⁵⁷ Diesen Gedanken als Grundlage vorausgesetzt,

„ist der Einzelne nicht mehr hilflos, nicht mehr eine schwache Stimme inmitten der Millionen, sondern Herr über große Entscheidungen, falls er sich seiner Freiheit bewußt wird, die ihn unabhängig von der Geschichte, ja von den Dingen und ihrer Fessel macht. Hier hat er die Welt in der Hand.[...] Bereits wenn diese Schicht erreicht ist, kann die Welt nicht mehr »untergehen«“.²⁵⁸

Das „Alleinsein mit der eigenen Endlichkeit gehört zu den großen Begegnungen. Weder Götter noch Tiere haben an ihr teil“.²⁵⁹ In ihr zeigt sich die Stärke und Unabhängigkeit des einzelnen Menschen.

Sokrates und Christus sind Jüngers große Beispiele eines freien Denkens, das sich in seiner Unbeugsamkeit als große Macht entwickelt und bis heute Gültigkeit hat. „Im Triumph des Einzelnen [befreit] sich eine Macht, die unermesslich ist.“ Um einmal mehr die seelische Bedeutungslosigkeit rationaler Systeme zu unterstreichen, spricht Jünger von einer „Freiheit im tiefsten Sinne, die jeder Ziffer trotzt.“²⁶⁰

Jünger liest aus den vergangenen Katastrophen einen jeweiligen Sinn: Indem sie in ein übergeordnetes System eingebunden waren, waren sie Mittel, um ein zerstörtes Gleichgewicht, eine zerstörte Ordnung wieder herzustellen. Ein Indiz, das Jünger letztlich dazu bewegt, von einer positiven Wende auszugehen. Ins Ungleichgewicht gerutscht, das zeigten die Betrachtungen der Menschheitsentwicklung vom Goldenen Zeitalter bis zum Historischen, war die Verbundenheit des Menschen mit dem Urgrund.

Der Mensch gab die Überzeugung an eine transzendente, sakramentale, metaphysische Seite des Lebens auf, wandelte Transzendenz in Erfin-

²⁵⁷ ZM 89/136.

²⁵⁸ ZM 89/136.

²⁵⁹ ZM 89/139.

²⁶⁰ ZM 90/137.

dungskraft um, womit sie allerdings nicht zu ersetzen war.²⁶¹ Daher verhelfen die Erfolge, der Zuwachs von „Wissen und Wohlfahrt, von technischer und politischer Potenz“²⁶² nicht zur inneren Zufriedenheit. Im Gegenteil, es schwinde Heiterkeit und Glücksempfinden, nicht zuletzt ablesbar an der steigenden Zahl der Selbstmorde. Jünger erkennt hierin eine Verschiebung des ehemals existierenden Gleichgewichtes zwischen der Wahrnehmung der Welt und einer für den Menschen substantiellen und damit ihn einbindenden Sinnggebung derselben, also zwischen äußerer und innerer Existenzberechtigung.²⁶³ Die Technik allein und mit ihr verbunden das rationale Denken sind allerdings nicht für diesen Zustand verantwortlich. Sie machen weder glücklich noch unglücklich, ihr Vorherrschen jedoch bringt ein Ungleichgewicht, das die Harmonie stört.²⁶⁴ Und so kann in den Katastrophen nur ein Sinn liegen: dem Menschen zu seiner verlorenen Geistigkeit zu verhelfen, um die ursprüngliche Harmonie wieder herzustellen.

Jenseits der vielen Störfaktoren und Verletzungen, die die Technik für Mensch und Umwelt mit sich bringt, findet Jünger während seiner Suche nach der Sinnhaftigkeit dieser Entwicklung ersten Trost in der Philosophie. Er beruft sich auf Aristoteles und dessen Gedanke, dass auch der Mensch und mit ihm seine Intelligenz zur Natur und zum Weltplan gehören und demnach einen Sinn haben müssen.²⁶⁵

²⁶¹ ZM 102/152.

²⁶² ZM 101/150.

²⁶³ „Der Mensch, der keine Zeit hat [...] kann schwerlich Glück haben. Notwendig verschließen sich ihm große Quellen und Mächte wie die der Muße, des Glaubens, der Schönheit in Kunst und Natur. Damit entgeht ihm die Krönung, der Segen der Arbeit, der in Nicht-Arbeit, und die Ergänzung, der Sinn des Wissens, der im Nicht-Wissen liegt“ ZM 23/47 f.

²⁶⁴ ZM 101/151.

²⁶⁵ siehe ZM 145/202: „Aber immer noch gilt das Wort des Aristoteles, daß »die Natur nicht vergeblich macht« und in diesem Sinne zählen auch der Mensch und sein Intellekt zur Natur.“ Außerdem sieht Jünger die Technik als eine Notwendigkeit, die gemeinsam mit der aus ihr resultierenden Zerstörung, Verflachung und Entleerung eine „einweisende und hinleitende“ Aufgabe für die Weiterentwicklung des Menschen inne hat. ZM 97/147.

Mit „Urgrund und Person“ sind die letzten Kapitel überschrieben. Urgrund bezeichnet die tiefste Form der Erde.²⁶⁶ Jünger versteht diese analog zu den Ideen Platons.

Die maternielle Ordnung verdränge kontinuierlich die paternitäre,²⁶⁷ der Logos, die verstandesmäßigen Einrichtungen, wie „altes Recht, alte Sitte, alte Freiheit“ greifen nicht mehr. Hierin beschreibt Jünger eine Lösungsmöglichkeit, die in der höheren Verbindung von Mensch und Natur liegen. Die Technik sei ein Versuch der Vergeistigung der Natur. Ist die Verbindung von Natur und Mensch erreicht, so haben wir den Sprung von der Zeitmauer in eine zeitlose Existenz geschafft, die einer veränderten Rückkehr zum Goldenen Zeitalter gleicht. Jünger Schrift spiegelt die Überzeugung, dass die vielfältigen Erscheinungen ihren Ursprung in einem (Ur)-Grund haben. Aus diesem entspringt alles in der Welt und kehrt dorthin zurück. In allen Beobachtungen zeigt sich die der Romantik entspringende Vorstellung, dass „die geschichtliche Existenz nur ein defizienter Modus ewigen Seins ist.“²⁶⁸

Mit dem Übertreten der Schwelle in ein neues Zeitalter ist das alte allerdings noch lange nicht passé. Dass wir uns auf ein neues zu bewegen, vermutet Jünger in der hohen Anzahl der Opfer, selbst wenn deren Sinn bislang nicht erkennbar ist. Historische Beispiele belegen vergangene Schwellensituationen. Der Materialismus setze mit wachsender Gewalt seinen Siegeszug fort,

„obwohl die Theorien, die ihn vertreten, so oft und so gründlich durch glänzende konservative Geister widerlegt worden sind. Aber widerlegt man denn ein Erdbeben? Eher baut man die Städte um. Hier wiederholt sich das Schauspiel, daß der Geist, und insbesondere der gebildete Geist, eine Veränderung deshalb unterschätzt, weil sie nicht in seine Kategorien paßt. Aber er kann nicht durchdringen, weil die Kategorien selbst, etwa seine Kultur oder sein Geschichtsbild, erschüttert sind. Nun greifen die bewährten Mittel nicht mehr. So sah der Manda-

²⁶⁶ Vgl. ZM117/168.

²⁶⁷ ZM 53/82.

²⁶⁸ Schwarz 1996, S. 211.

rin die weißen Teufel in den Häfen landen, so sah der gebildete Grieche die ersten Christen und ihr Zeichen des Fisches an. Bei einer Sintflut gewinnt die Unterhaltung über die Statik historischen Charakter; man muß sich jetzt mit der Nautik beschäftigen.“²⁶⁹

Die Vehemenz mit der die alten Gesetze gebrochen werden, spricht für „einen stärkeren Auftrag als den rationalen“.²⁷⁰ Der Rationalismus geht seinem Ende entgegen und mit ihm die innere Leere, die Entzauberung und Entweihung.²⁷¹ Er sei nur der oberflächliche, sichtbare Teil des Materialismus.²⁷² Dort wo der Materialismus wirklich erkannt wird, verbirgt sich Tieferes.²⁷³ Und Jünger baut auf die Kräfte der Erde:

„Gäa erweist sich als eine Kraft, die sowohl Fruchtbarkeit für neue Ordnungen abgibt, als auch das „Titanische“ in sich birgt. Titanismus ist der Umgang mit der Materie und ihren Wirkungen; aber der „Arbeiter“, der sich an der Schwelle des neuen Äons befindet, gehört schon der Erde zu. Der Nihilismus, der den titanischen Zugriff der Arbeit begleitet, ist daher ein Oberflächenphänomen: ein Durchgangsstadium.“²⁷⁴

Der eigentliche Partner der Erde „ist nicht der Verstand mit seinen titanischen Plänen, sondern der Geist als kosmische Macht.“²⁷⁵ Einen sicheren Beweis für den Sprung über die Zeitmauer kann Jünger selbstverständlich nicht erbringen, er hofft, dass „höhere Geisteskräfte die gewaltige Bewegung zügeln und sich ihrer wohl­tätig bemächtigen.“²⁷⁶

Was erwartet den Mensch jenseits der Zeitmauer? Genaue Vorstellungen fehlen hier. Jünger bezieht sich auf den Abt und Geschichtstheologen Joachim von Fiore (um 1130/35 – 1202) und dessen eschatologische Vorstellung des dritten Zeitalters, eines des heiligen Geistes. Das Reich des Vaters (Altes Testament), das des Sohnes (Neues Testament) waren vorgegangen. Das Dritte „evangelium aeternum“ ist schriftlich nicht fixiert.

²⁶⁹ ZM 178/242.

²⁷⁰ ZM 178/242.

²⁷¹ ZM 177/240.

²⁷² ZM 179/243.

²⁷³ ZM 179/243.

²⁷⁴ Schwarz 1962, S. 508.

²⁷⁵ ZM 186/252.

²⁷⁶ ZM 186/252.

Der Mensch hätte im dritten Zeitalter wieder seine ursprüngliche Wesenheit zurückerlangt, die während des historischen Zeitalters nur noch beim Künstler, Jünger wählt den Poeten, zu spüren war. Im Gedicht „ist der Sprung, die hohe Verwirklichung zum Menschen, die tiefste Einheit mit der Welt. Da gibt es keine Erklärungen“²⁷⁷

4.6 Ernst Jünger und Joseph Beuys – parallele Vorstellungswelten?

Die ausführliche dargelegten Beobachtungen Jüngers gegen Ende der 1950er Jahre zeigen aus zeitgenössischer Perspektive, wie deutlich der Verlust von Transzendenz empfunden und mit welchen Auswirkungen dieser verbunden wurde. Die Verflachung der Welt, der Verlust großer Zusammenhänge²⁷⁸ sowie die erhöhte Anzahl der Selbstmorde sind aussagekräftige Beispiele, die – trotz aller Erfolge der Wirtschaftswunderjahre – einen tiefempfundenen Schmerz ausdrücken. Sie stehen für eine drängende Suche nach Erklärungen für diese Entwicklung. Schon in den 1950er Jahren hat diese Suche eine breite Bevölkerung erfasst, wie Jünger mit dem hohen Interesse an astrologischen Deutungen belegt. Seine eingehende Zeitanalyse, in der er vor allem die bislang ungekannten Dimensionen technischer Möglichkeiten und Auswirkungen nicht allein beschreibt, sondern in Bezug auf einen Zeitwandel weiter denkt, muss für Beuys eine gleichermaßen inspirierende wie seine eigenen Überlegungen bekräftigende Lektüre gewesen sein. Das gilt nicht allein die Beschreibung der Zeitphänomene sondern vor allem auch ihre Interpretation: Jünger verabschiedet das historische Zeitalter und prognostiziert eine „Großzeit des Geistes“²⁷⁹.

Es geht an dieser Stelle keineswegs darum, Jüngers „Zeitmauer“ als grundlegende Bezugsquelle für Beuys'sches Denken und Handeln oder herauszustellen. Sie stellt vielmehr für diese Arbeit eine Quelle dar, um die

²⁷⁷ ZM 3/15.

²⁷⁸ ZM 145/202, 152/209, 154/212 f, 161/222.

²⁷⁹ ZM 186/253.

künstlerischen Arbeiten von Joseph Beuys in ein Verständnis seiner Zeit einzubetten und so deutlich zu machen, worauf Beuys mit seiner Kunst reagiert hat. Die Lektüre des kleinen, aber gehaltvollen Kompendiums muss für ihn eine Bestätigung des eigenen Denkens gewesen sein. Dies umso mehr als die Überlegungen des Schriftstellers von einer deutlich unterschiedenen Haltung geprägt sind und doch zu ähnlichen Schlussfolgerungen kommen. Auffällig sind einige grundlegende Parallelen.

4.6.1 Mythos, Geschichte, Säkularisation: Zukunft?

Argumentationsbasis ist für beide der Verlauf der menschlichen Geschichte, deren Beginn in der Betrachtung einer mythischen Zeit liegt. Als Folge einer kontinuierlichen Abwendung von transzendenten Wahrnehmungsformen, die die Grundlage für bestimmte Glaubensvorstellungen bildeten, entwickelte sich nach und nach ein Geschichtsverständnis, das sich immer ausschließlicher auf Fakten zu berufen bemühte, indem es sich an die messende und rechnende Methodologie der Naturwissenschaften anlehnte. In der Summe führte dies jedoch auch in den Geschichtswissenschaften zu einer Zunahme von materiellen Erklärungsmodellen.

Bereits vor dem Zweiten Weltkrieg haben mit den großen technischen Neuerungen nicht wenige Autoren vor dem Verlust einer Basis für das eigene Handeln gewarnt. Schon hier machten so große Veränderungen wie die Möglichkeit, fliegend den Atlantik zu überqueren oder riesige Heizkraftwerke als Versorgungszentren für ganze Stadtteile mit einem Knopfdruck steuern zu können, neben der Bewunderung für die technische Leistung, Angst. Angst vor der Macht, die hier plötzlich in den Händen einiger weniger versammelt war.²⁸⁰

²⁸⁰ So beschreibt Bernhard von Brentano in der Frankfurter Zeitung im Juni 1926 „Vor einiger Zeit wurde in Berlin-Rummelsberg das Großkraftwerk Klingenberg eingeweiht. Es ist das größte Werk seiner Art in der Welt. (...) In der Mitte sitzen zwei Männer am Tisch. Sie haben Macht über Kräfte, die die Erde erschüttern könnten. Es standen ein paar Zeilen in den Zeitungen, als dieses Werk eröffnet wurde. Man las sie und schwieg. Die neuen Taten, die wirklichen Ereignisse des Jahrhunderts, welche sein Gesicht zeichnen, sind schweigend. Wir tun, was wir wissen, aber wir wissen nicht, was wir tun.“ Brentano 1987, S. 105 f. Mit Dank für den Hinweis an Dr. Marion Thielebein M.A., Berlin.

Eine Diskussion, die durch die Geschehnisse des Zweiten Weltkriegs noch verstärkt wird. In zahlreichen Schriften geht auch der Philosoph Martin Heidegger immer wieder warnend auf den Verlust von Sinnzusammenhängen ein, die er mit der Konzentration der Gesellschaft auf technische Abläufe als Gefahr erkennt und beschreibt. Rüdiger Safranski fasst es in seiner Biographie über Heidegger – und da dieser sich auf Jünger bezieht – indirekt auch für diesen wie folgt für die Zeit bis 1938 zusammen:

„Er [Heidegger] bezieht sich dabei [in „Die Zeit des Weltbildes“, 1938] auf Ernst Jünger, ohne ihn ausdrücklich zu zitieren. Maschinentechnik, Wissenschaft und Forschung haben sich zu einem mächtigen System zusammengeschlossen, einem System der Arbeit und der Bedürfnisse. Das technische Denken regiert nicht nur Forschung und Produktion im engeren Sinne, sondern technisch-verfügend ist auch das Verhalten der Menschen zu sich selbst, untereinander und zur Natur. Der Mensch interpretiert sich selbst in Begriffen technischer Verfügbarkeit. Das gilt auch für die Kunst, die als ›Kunstproduktion‹ dem produktiven Universum der Neuzeit eingeführt bleibt. Die Kultur insgesamt gilt als ein Bestand von ›Werten‹, die bewirtschaftet, kalkuliert, eingesetzt und geplant werden können. Zu diesen Kulturwerten zählen dann auch religiöse Erlebnisse und Traditionen, die ebenfalls zu einem Mittel der Bestandssicherung des Ganzen herabsinken. Mit solcher Instrumentalisierung der Transzendenz ist der Zustand der vollkommenen Entgötterung erreicht. Neuzeit ist für Heidegger also: Maschinentechnik, instrumentelle Wissenschaft, Kulturbetrieb und Entgötterung.“²⁸¹

Dieser „Technikhörigkeit“, die, -und Safranskis Wortwahl zeigt dies deutlich, sich nicht von einer auf Wirtschaftlichkeit konzentrierten Arbeits- und Denkweise unterscheidet, trägt auch Beuys Rechnung. Nicht in seinen Aktionen, die etwas ansprechen sollen, „das über die Ratio hinaus[geht]“²⁸² sondern in seinen Gesprächen.

„Wenn ich mit einem Menschen spreche, der wissenschaftliche Terminologien kennt, benutze ich wissenschaftliche Terminologien. Wenn ich aber mit Menschen rede, die sie nicht verstehen, bin ich aufs äusserte verpflichtet, eine Sprache zu sprechen, die sie verstehen“²⁸³

²⁸¹ Safranski 2001, S. 330.

²⁸² Beuys (1970) in Filliou 1970, S. 160.

²⁸³ ebenda

Er tut es vor allem aus einem Grund: Damit seine Zuschauer ihm folgen können. Beuys baut ihnen damit eine Brücke, sich auf seinen Denkkosmos einzulassen, natürlich nicht ohne gänzlich auf provozierende und das bürgerliche Denken sprengende Elemente zu verzichten.²⁸⁴ Sein Ziel ist, den Zuschauern den Einstieg zu einer gewissen Geistigkeit zu ermöglichen, um sie im weiteren Schritt zu einem „erweiterten Bewusstsein“²⁸⁵ zurückzuführen. Denn unzweifelhaft steht für Jünger und für Beuys fest – will man von der grundsätzlichen Frage nach der Existenz eines Übersinnlichen zunächst einmal absehen – das es ein großes Verlangen nach Spiritualität gibt. Um der Instrumentalisierung der Transzendenz und der Selbstinterpretation mittels von Begriffen technischer Verfügbarkeit entgegenzuwirken, setzen beide auf eine Form von Geistigkeit, die sich in mythisch mystischen Bildern wiederfindet und die Menschen, unabhängig von ihrer religiösen oder allgemein spirituellen Überzeugung nicht nur berührt, sondern sich bemüht, sie selbst wieder in das Zentrum ihrer eigenen Überlegungen zu rücken. So schreibt Jünger, es

„lässt sich nicht übersehen, daß eine große Zahl von Menschen aller Völker, [...], auch aller Intelligenzgrade, durch die Religionen nicht mehr ansprechbar sind. Man geht daher sicherer, wenn man etwas Tieferes anspricht als die kultische Zugehörigkeit, nämlich den religiösen Instinkt. Ohne ihn kann niemand existieren; daher wird man auch in den hellsten Köpfen noch einen Vorhang finden, der ein Heiligtum verhüllt. Wer dieses Andere, Unausgesprochene errät, das nach Benennung dürstet, verfügt über den Hauptschlüssel.“²⁸⁶

Resultieren aus einer solchen Überlegung heraus auch die unterschiedlichen Kontexte von denen Beuys mythische Handlungen übernimmt? Vom Hirten in „Freitagsobjekt »1a gebratene Fischgräte«“ (Düsseldorf, 1970) oder von Parsifal in „Celtic (Kinloch Rannoch) Schottische Symphonie“ (Edinburgh 1970), von der Fußwaschung während „Celtic + ~~~“ (Basel,

²⁸⁴ "Ich nehme Rücksicht auf ihr [der Zuschauer, SK] Bewusstsein, in dem sie heute leben. Nehme Rücksicht auf ein rationalistisches Bewusstsein, was weitgehend geprägt ist auf das Kulturbewusstsein, in dem wir leben, auch auf ein rationalistisches Bewusstsein" Beuys (1970), in: Filliou 1970, S. 160.

²⁸⁵ Beuys (1970) in Filliou 1970, S. 160.

²⁸⁶ ZM 16/38.

1971) oder von der Figur des Schamanen in der Aktion „I like America an America likes Me“ (New York 1974)? Es sind allesamt traditionsreiche Bilder mit verschiedenen „kultischen“ Wurzeln. Besonders mit seinen Aktionen zielt Beuys darauf ab, „einen zeitgemäßen Beitrag zu bereits bestehenden Mythen zu leisten, der Situation des Ortes, der Zeit und den vorgefundenen Gegenständen angepasst.“²⁸⁷

Das mythische Denken fließt wie ein untergründiger Strom unterhalb der eigenen Wahrnehmungsschwelle bei jedem Einzelnen mit, unabhängig davon, ob er sich darüber bewusst ist oder nicht. Mit Bildern vermag dieser „Urstrom“ jedoch ins Bewusstsein gehoben werden und damit dem Einzelnen Zugang zu Kräften vermitteln, von denen er gar nicht gewahr war, das er über sie verfügte.

Jünger schreibt dem Mythos und der Veranlagung des Menschen „mythisch“ zu denken und zu glauben eine hohe Wirksamkeit zu.

„An sich können mythische Mächte in der Geschichtswelt nicht entbehrt werden. Weder der Staat noch die Gesellschaft können rein dem politischen Plan folgen, ob er sich nun als Staatsräson oder als Sozialordnung darstelle.“²⁸⁸

Das heißt, Pläne welcher Art auch immer gelingen auf Dauer nur dann, wenn sich mit ihnen ein Glaube an eine höhere Instanz verbindet. Sie gelingen, wenn die Überzeugung der Menschen auf etwas beruht, das vertraglich weder einzufordern noch festzulegen ist. Jegliche Entwicklung des Menschen, die Jünger rückblickend in Geschichte, Vorgeschichte und Urgeschichte aufteilt, findet sich in jedem Menschen wieder. Damit ist auch der Mythos im Menschen tief und gewissermaßen als ein Grundbedürfnis, verankert. Ein Grundbedürfnis, das, wird es missachtet, sich anstaut und an einem ungewissen Zeitpunkt unkontrolliert Bahn brechen kann.²⁸⁹ Dennoch wird Jünger, ebenso wie Beuys nicht von der Überzeugung an-

²⁸⁷ Angerbauer-Rau 1998, S. 57.

²⁸⁸ ZM 50/78 f.

²⁸⁹ ZM 50/79.

getrieben, alte Mythen zu reaktivieren.²⁹⁰ Vielmehr dienen sie beiden dazu, auf die Existenz einer Geistigkeit, die sich in unterschiedlichen Zeiten, je nach Bewusstseinsstand des Menschen, in unterschiedlichen Formen zeigt, zu verweisen und sie auch für die Zukunft zu nutzen. Die Wirksamkeit des Mythos im Sinne einer humanitären und damit individuell zu aktualisierenden Denkweise wird betont, um sie dem Menschen als nützliche Kraft zu verdeutlichen.²⁹¹

Beuys formuliert dies sehr prononciert. Er sieht im Mythos sowie im Mystischen (beides im rationalistischen Denken lediglich historische Erfahrungen des Göttlichen) nicht nur ein effizientes Mittel aus der Entgötterung auszuberechnen:

„Daß ich also daran interessiert war, aus dem offiziellen positivistischen Wissenschaftsbegriff auszuberechnen und meine Möglichkeiten und meine Auffassung zu nennen, auch außen zu stellen, ist mein Recht. Wenn in diesen Informationen, in diesen Mitteilungen mystische Kategorien oder übersinnliche Kategorien angesprochen sind, so ist es ja gerade mein Interesse, Informationen über solche Dinge und Zusammenhänge abzugeben, also von einer nicht sichtbaren Seite der Welt, von einer geistigen Seite der Welt zu reden, das ist mein Interesse.“²⁹²

Beuys geht von einer geistigen, unsichtbaren Welt aus, eine unerlässliche Voraussetzung für den Menschen, will er sich in seiner Zeit aufgehoben wissen. Die „Befreiung“ des Menschen aus seinen eindimensionalen technisch/kalkulierenden Denkmustern gelingt über ein bewusstes Arbeiten mit verschiedenen Zeitkonzepten. Zunächst geht es darum, dem linea-

²⁹⁰ ZM 54/85.

²⁹¹ Eine Überzeugung zur realen Wirksamkeit des Mythos findet sich wiederholt bei Beuys. Der Mensch müsse diese Wirksamkeit in sein Leben auf die heutigen Verhältnisse angepasst einfügen. Nicht anders ist es zu verstehen, wenn er im Gespräch mit van der Grinten 1970 äußert: "Doch er [der Mythos] lebt durchaus, aber er sollte leben als ein Teil des selbstbewussten, freien Menschen. Im exakten wissenschaftlichen Sinne ist für mich der mythische Mensch kein Freier. Er ist gebunden in den Verhältnissen, die eben die mythische Ebene ihm anbietet. Da sind Bindungen an Blutsverhältnisse, Clanverhältnisse, bestimmte Gruppen und Kollektive. Das Blut selbst spielt eine Rolle. In das moderne selbstbewusste Denken des freien Individuums müsste das mythische gewandelt integriert werden in das, was heute gesagt, getan, geschaffen wird." Beuys (1970) in: Kat. Beuys 1971b o.S.

²⁹² Beuys (1970) in: Rywelski, 1970, o.S.

ren und damit notwendigerweise eindimensionalen Zeitkonzept ein zweites und anderes Konzept entgegen zu stellen. Wie er das versteht, dazu sei beispielhaft eine späte Notiz herangezogen: Hier findet sich die scholastische Trias von Leib, Seele und Geist festgehalten. In der Notiz des Jahres 1982 erscheinen sie in umgekehrter Reihenfolge: Die Wörter „Geist“, „Seele“, „Leib“ werden durch eine Linie verbunden, unterhalb derer diesen weitere Begriffe zugeordnet werden: Dem Geist wird die Ewigkeit, der Seele die Zeit und dem Leib der Raum zur Seite gestellt. Zwei hochkant stehende, schmale Rechtecke markieren eine Zäsur und bilden gewissermaßen eine Gegenüberstellung von Geist/Ewigkeit auf der linken sowie von Seele/Zeit und Leib/Raum auf der rechten Seite. Da die Rechtecke an der oberen Schmalseite mit einem Plus- und einem Minus-Zeichen versehen sind, wird hier eine, die Trennung überwindende Anziehung, zweier Pole vergleichbar, markiert. Unterstrichen wird die Durchlässigkeit dieser „Grenze“ von einem sich am linken Blattrand auftürmenden Liniengewirr, das ausgehend vom Begriff „Geist“ nach oben schnellte, dort auf die niedergeschriebenen Wörter „unbestimmte Energie“ trifft. Von hier aus fällt etwas weiter nach rechts versetzt eine einzelne Linie fast senkrecht nach unten und endet beim Wort „Leben“ und einem weiteren amorphen Liniengewirr. Aus diesem wiederum verlaufen drei Linien parallel zu den Begriffen „Seele“ und „Leib“ und münden oberhalb von „Leib“ in eine gezeichnete Ecke, welche wiederum mit dem Begriff „Form“ übertitelt ist.

Liest man die Zeichnung unseren Lesegewohnheiten entsprechend von links nach rechts, so scheint vom Bereich des „Geistes“ eine unbestimmte Energie auszugehen, die sich zunächst in ein chaotisches Leben ergießt, um sich dann in Zeit und Raum zu einer Form zu fügen. Wichtig ist das zuunterst notierte „Bewusstsein“, welches durch seine vermittelnde Position offenbar gleichermaßen Anteil an der ewig gültigen Geistigkeit und an Zeit und Raum hat.

Die Vorstellung einer zeitunabhängigen, zeitlos gültigen Geistigkeit, die maßgeblich Einfluss auf die Geschehnisse in Zeit und Raum hat, zeigt sich gleichermaßen hier, wie auch schon zuvor, in der Untersuchung der

Beuys'schen Begriffe von Antizeit und Antiraum. Wichtige Quellen für Inspiration und Imagination, an denen der Mensch Anteil haben kann, sofern er es schafft, ein Bewusstsein dafür auszubilden.

Jüngers Vergleich der messenden Zeit mit der der Astrologie zielte gleichfalls darauf, eine Geistigkeit wieder ins Bewusstsein zu holen, die dem Menschen dienende Wertmaßstäbe beinhaltet. In seiner Verlustgeschichte von Mythos über die Religion bis zur Geschichte, betont er immer wieder das für den Menschen notwendig schicksalhafte Eingebundenen-Sein. Um hieran anzuschließen, werden die alten Bilder wieder aktiviert.

Das Ziel beider, Beuys' wie Jüngers, lautet also: Den Mythos zur Grundlage der eigenen Arbeit zu erheben. Denn nur so lässt sich so etwas wie „Sinnstiftung“ auf einer tieferen Ebene mit der eigenen Arbeit verweben.

Der Mythos war Ersatz für den heiligen Bericht und steht seit langer Tradition dem Logos entgegen. Im Mythos sind auch fiktive Elemente zu finden. Platon nutzt den Mythos an den Stellen, an denen das theoretische Denken Fragen aufwirft, die es aber nicht beantworten kann.²⁹³ Auch die christliche Verkündigung achtete dieses Bedürfnis und verankerte es „im Verlaufe der Traditionalisierung des Christentums als eine selbstverständliche »Einsicht« im kulturellen Bewußtsein.“²⁹⁴

Der Mythos ist in seiner ursprünglichen Form eine Erzählung. Als frühes Mittel des Menschen, sich die Welt anzueignen, markiert er zugleich eine Form des menschlichen Denkens. Nach Beuys' Kommunikationstheorie materialisiert sich Geistiges zunächst über Sprache. In der Verwendung traditionell mythischer Bilder könnte also gewissermaßen auf eine frühe Form menschlichen Aneignens seiner Welt verwiesen sein. Wichtig scheint dabei, dass im Mythos Unsicherheiten, existenzielle und nicht endgültig zu lösende Fragen der Menschen in der Sprache aufgeworfen und damit handelbar werden. Über die Erzählung hat der Mensch an den

²⁹³ Vgl. Dupré 1973, S. 951.

²⁹⁴ Dupré 1973, S. 948.

Geschehnissen Teilhabe, so dass auch die „Lücken“, die der Mythos im Unbenannten lässt, tröstenden Charakter haben. Der Philosoph und Religionswissenschaftler Wilhelm Dupré hebt die wichtige Funktion des Erzählens hervor:

“Im Erzählen der Welt wird zwar die Ungesicherheit und Sinnbedrohung des Menschen erst wirklich offenbar, zugleich bedeutet jedoch die Tatsache, daß all das erzählt werden kann, Teilnahme an jenem Sinn, der dem Erzählen, oder besser, dem Artikulieren grundsätzlich eigen ist. Aus diesem Grunde kann das Wesen des Mythos nicht auf diesen oder jenen Bericht beschränkt werden. Es ist vielmehr Artikulieren und Artikulation des Gegebenen als Tat und Tatsache des Menschlichen. In ihm versöhnt sich das Bewußtsein mit den Vorbedingungen, aber auch mit der Entfaltung seiner eigenen Existenz. [...] Er [der Mythos] ist in kontrapunktischer Einheit vom Ursprung und Entsprungenem das, was den Menschen zum Mensch macht und darum solange unaufhebbar als es Wesen gibt, die in der Spannung von Geburt und Tod, von Frage und Antwort, in und durch Gemeinschaft ihr Sein erhalten und entfalten (bzw. zerstören). Als solcher ist »der Mythos eine nicht zu umgehende Konstituante (*an inevitable constituent*) menschlicher Existenz«.²⁹⁵

Das Erzählen des Mythos beinhaltet sowohl die „Vorbedingung des Menschen“ als auch die Existenz des Menschen selbst. Damit ist nochmals betont, dass die mythische Erzählung eine Brücke schlägt von Lebensursprung zum Leben selbst oder, wie Dupré formuliert, von „Ursprung und Entsprungenem“. Im bewussten Bedenken dieser Einheit, die sich, mit Beuysschen Worten in „Polarität aufspannen kann“,²⁹⁶ ist der Sinn des Mythos erfasst. Dabei ist auch eine zeitliche Komponente wichtig, denn so Dupré:

„Vielmehr gilt von ihm [dem Mythos, S.K.] ebenso wie vom Logos, daß sein Begriff wird, indem und während man über ihn redet, bez. daß dieses Werden im Grunde genommen schon überall dort begonnen hat, wo Menschen artikulierend und um ihre Artikulation wissend in Erscheinung treten. Und nur insofern das **Reflektieren** [Hervorhe-

²⁹⁵ Dupré 1973, S. 951.

²⁹⁶ Beuys (1950) in Beuys 2000, S 76.

bung, S.K.] dies in Betracht zieht, kann es erwarten, die Wirklichkeit von Mythos und Logos zu begreifen.“²⁹⁷

Wichtig ist offenbar das Bewusstsein über die Entwicklung des Reflektierens, das immer seinen Ausgangspunkt, seinen Ursprung präsent hält. So ist auch Beuys' Ansatz zu verstehen, der in der Sprache Geistiges verwirklicht sieht.

Wie die Ausführungen zu Jüngers „Zeitmauer“ deutlich machten, ist die Sehnsucht der Menschen nach einer sinnhaften Verankerung ihrer Existenz nach wie vor ungebrochen. Das „Goldene Zeitalter“ ist hierfür die ideale Folie, oder, wie Jünger schreibt das „Urbild“, welches als Vorbild gespiegelt, „reale Mächte anzieht“. ²⁹⁸ Es verkörpert die Idee eines Menschengeschlechts, das sich durch ewigen Frieden und ewiges Glück auszeichnet.²⁹⁹

Wer über die Mythen und ihre Bilder den Nachhall dieser Vorstellung einer ungebrochenen Einheit nachzuspüren vermag, erhält eine Ahnung davon, was Beuys unter erweiterten Bewusstseinsmöglichkeiten versteht. Mittels des Einsatzes und der Verwendung von Riten zielt er auf eine Auseinandersetzung mit der Entwicklung unseres Denkens und damit eng verbunden der unserer Vorstellungen und Empfindungen. Er holt so zugleich die alte Vorstellung einer ungebrochenen Verbindung von Natur (verstanden als das Sein im Ganzen) und Mensch ins Bewusstsein.

Beuys' Einsatz symbolischer und allgemein bekannter Bilder, wie die „Fußwaschung“ während der Aktion „Celtic +~~~“ (Basel, 1971) dient gleichfalls als irritierender Angriff auf ein bestehendes Zeit- bzw. Geschichtsbewusstsein:

„Ich habe manche archaische Praxis ins Bild übernommen, aber nicht, um das noch einmal wiederherzustellen, sondern um einfach darauf hinzuweisen, daß es verschiedene Arten der Materialisierung eines

²⁹⁷ Dupré 1973, S. 950.

²⁹⁸ ZM 58/90.

²⁹⁹ ZM 58/91.

rein geistig evolutionären Prinzips gegeben hat, das sich in den verschiedenen Formen verkörpert hat. Ich habe das Modell nur genommen, weil ich wußte, daß es den Menschen aufregen wird, daß er es als Provokation gegen sein persönliches Zeitbewußtsein empfinden wird.“³⁰⁰

Aber das ist nicht die einzige zeitliche Struktur, die die Aktion trägt. Eine vielleicht auf den ersten Blick viel deutlicher werdende Zeitlichkeit ergibt sich aus den gezeigten Handlungen und Bildern, denen allen eine ganz eigene Rhythmik und auch eine eigene Dauer eingeschrieben ist.

Neben so bekannten rituellen Handlungen, wie der Fußwaschung, ist es vor allem die Dauer mit der er einfache und banal erscheinende Tätigkeiten, wie das Stehen aushält. Er hält sie bis zu mehreren Stunden aus und lässt sie damit zum Bild besonderer, tiefer, auch mythischer, Bedeutung hervortreten.

Beuys nutzt Mythen unterschiedlicher Kulturkreise, wie beispielsweise die der Germanen oder Praktiken, wie die der Schamanen. Wichtig ist ihm eine Betonung des in den Mythen angesprochenen Einklangs von Mensch und Natur. Diesen gilt es gemeinsam mit dem Sinn für Geistiges wieder zu aktivieren. Anlässlich der Aktion „I like America and America likes Me“ (New York, 1974) äußert er:

„Ich habe ja die Figur des Schamanen wirklich angenommen während der Aktion ... Allerdings nicht, um zurückzuweisen, in dem Sinn, daß wir wieder zurückmüssen, wo der Schamane seine Berechtigung hat ... Sondern ich benutze diese alte Figur, um etwas Zukünftiges auszudrücken, indem ich sage, daß der Schamane für etwas gestanden hat, was in der Lage war, sowohl materielle wie spirituelle Zusammenhänge in eine Einheit zu bekommen.“³⁰¹

Die Verknüpfung heutiger und einstiger Denkweisen ist ein Versuch, Hinweise auf eine Richtung zu geben, in der der Künstler Beuys sinnvolles, zukünftiges Verhalten auszumachen vermag. In der Rückwendung auf solche Mythen aktualisiert sich für die Zuschauer die Geschichte und pro-

³⁰⁰ Beuys (1980) in: Kurnitzky, 1980, S. 72.

³⁰¹ Billiter 1981, S. 89, vgl. Schneede 1994, S. 339.

voziert dadurch aber eben auch eine Reflektion über Vergangenes und Gegenwärtiges – zunächst ganz klar auf das Geschehen in der Aktion bezogen – um über die Wirkmächtigkeit der Bilder dann aber ebenso zu einer Reflektion der eigenen Situation zu gelangen.

4.6.2 Uhr: Augenblick und Dauer - Ticken und Kontinuität - ein Gegensatz oder gegenseitige Bedingung?

Jünger beschreibt die Uhr als das (!) Symbol seiner Zeitumstände, sie ist Taktgeber des menschlichen Lebens, „die Welt wird selbst zum Uhrwerk“. In ihrer Eigenschaft, die Zeit zu zählen, führt sie zu einem „pausenlosen Gang“ und macht darin Zeit „kostbarer und unerträglicher“³⁰².

Anders als eine das Mythische berücksichtigende Lebensweise, die zeitliche Mehrdimensionalität beinhaltet und damit für die Menschen in der Vergangenheit zahlreiche Möglichkeiten bereit hielt, sich in der Welt sinnhaft zu verankern, bietet die Gegenwart diesbezüglich ein äußerst karges Bild. Leerstellen bestimmen sie. Wir haben nicht nur das Gefühl für Spirituelles, für eine Geborgenheit vermittelnde Einheit mit der Natur verloren, sondern auch einen, in früheren Zeiten selbstverständlich gelebten, mehrdimensionalen Zeitsinn. Schon sehr früh, kurz nachdem die Räderuhren weite Verbreitung an Kirchtürmen und Rathäusern gefunden haben, ist der Einfluss der Uhren in Richtung auf eine eindimensionale Linearität deutlich spürbar. So beschreibt der Technikhistoriker Ludolf von Mackensen:

„Die Uhr förderte die Arbeitsdisziplin, den Zeitdruck und die Zeitknappheit im gesellschaftlichen und Wirtschaftsleben, das sie gleich einer Leitmaschine an der Wende zur Neuzeit tiefgreifend veränderte, wie es später nur die Industrielle Revolution getan hat, für die sie eine Voraussetzung und ein Mittel zugleich war.“³⁰³

Nach der Erfindung des Instruments der präzisen kontinuierlichen Zeitmessung, ist diese unabhängig von äußeren Faktoren, wie dem Tages- und Jahreslauf der Sonne, der Temperatur, der Jahreszeiten. Uhren abstrahieren die Zeitmessung von ihrem ursprünglichen Zusammenhang und

³⁰² ZM 97/147.

³⁰³ Mackensen 1999, S. 19.

ermöglichen die Beobachtung kleinster Zeitabschnitte, die mit der Natur und ihren Rhythmen in ihrer Dauer stets als identisch angenommen werden können.³⁰⁴

Das modifizierte Prinzip der Räderuhr ist bis heute in analogen Uhren zu finden. Mit diesen mechanischen Räderwerken war zugleich auch der erste Automat erfunden und mit ihm die „Gewinnung von Räumen, in denen der Ablauf mechanisch wird.“³⁰⁵ Die plötzliche Ausbreitung, so Jünger, erinnere an einen Überfall und „gibt den Phänomenen einen Vorsprung, den das Denken nachholen muß. Auch das ist ein automatischer Zug.“³⁰⁶ Hierbei schwindet die Willensfreiheit, die den Menschen zum Menschen macht.³⁰⁷ Um solchen Automatismen nachzukommen, bedarf es einer besonderen und steten Wachsamkeit. Kein leichtes Unterfangen angesichts der enorm zunehmenden Beschleunigung nahezu aller menschlichen Lebensumstände. Es ist unmöglich, sie in der Geschwindigkeit ihres Erscheinens auch geistig erfassen zu können. Diese Unmöglichkeit führt zu einer Entfremdung von der Wirklichkeit; Welt- und Lebenszeit stehen immer unversöhnlicher nebeneinander.³⁰⁸

Wie Jünger setzt auch Beuys (Stopp-) Uhren als „Verkörperungen eines Zeitbewusstseins“³⁰⁹ ein. Während der Aktionen verwendete Wecker, wie in der Düsseldorfer Aktion „In Memoriam George Maciunas“ (1978), sowie eine Armbanduhr, auf die er während „EURASIENSTAB, 82 min organum fluxorum“ (Wien, 1967 und Antwerpen, 1968) wiederholt schaut, zeigen sie zunächst in ihrer alltäglichen Funktion. Sie holen so den kontinuierlichen Zeitverlauf, die Ausrichtung und Orientierung, die mit diesen Zeit-Mess-Instrumenten einhergeht in die Aktionszeit.

³⁰⁴ Ausführlicher bereits im Kapitel 4.3.3.

³⁰⁵ Jünger 1979, S. 113/12, 174. Vgl. Meyer 1993, S. 493.

³⁰⁶ Jünger 1979, S. 173.

³⁰⁷ Schwarz 1962, S. 220.

³⁰⁸ Vgl. Meyer 1993, S. 493.

³⁰⁹ ZM 136/190.

und dem Automatismus der Uhrenzeit etwas Entscheidendes zur Seite stellen. Viktor von Weizsäcker fasst es in knappen Worten zusammen: „Das Leben ist aber keine Uhr, sondern Rhythmus.“³¹³ Nicht zufällig verbindet Beuys in seinen Diagrammen den Rhythmus mit der Herzregion.

Wie Beuys wiederholt betonte, dienten seine Arbeiten dazu „die dahinter stehende Idee“, „den erkenntnis-theoretischen Vorgang“ und eine Aussage über den Menschen³¹⁴ zum Ausdruck zu bringen. So ist davon auszugehen, dass die Symbole der Zeit ebenso als äußerliche Stellvertreter für einen Wesenszug, für das Innere des Menschen dienen, wie seine so prominenten Materialien Fett und Filz.³¹⁵ Kann eine Uhr Sinnbild für einen inneren Wesenszug des Menschen sein? Durchaus, wenn man mit diesem Bild auch den Blick zurück verbindet. Eine Vorgehensweise, zu der Beuys häufig anregt, um auf Denk- und Fühl-Defizite seiner Zeit aufmerksam zu machen. Denn nicht immer waren Uhren Propheten eines ausschließlich naturwissenschaftlichen Zeitverständnisses. Die Uhr als „Symbol des Kosmos, des Staates, des Körpers und Herzens, der Ewigkeit, der Lebenszeit und der Erinnerung“,³¹⁶ dies alles sind Begriffe, denen die mechanische Präzision und Gleichförmigkeit vollkommen fehlen. Stattdessen gehören sie zu denjenigen „Lebensbegriffen“, die der Philosoph, Theologe und Mathematiker Nicolaus von Kues (1401– 1464) verwendet, um die Uhr als Bild zweier Zeitvorstellungen zu vergegenwärtigen: „Der Begriff der Uhr möge für die Ewigkeit selbst stehen, die Bewegung in der Uhr, ist

³¹³Weizsäcker 1942, S. 348.

³¹⁴„das über den Menschen etwas ausgesagt werden soll“ Beuys in: Vischer 1983, S. 6.

³¹⁵Beuys: „Da haben wir gleich einen wichtigen Hinweis, daß diese Dinge, die jetzt scheinbar außerhalb des Menschen vorkommen, die wie Umweltcharakter auftreten, gemeint sind in fast allen meinen Darstellungen oder Aktionen als innerhalb des Menschen sich befindliche. Man könnte abgekürzt oder schematisch sagen, daß alle diese Produkte auch sich beziehen auf eine geheime Physiologie des Menschen, auf ein Inneres; also daß der Erkenntnis-Vorgang, der ja überhaupt im Mittelpunkt meiner ganzen Arbeit steht, hier jetzt das Thema darstellt, von dem wir vorhin gesprochen haben.“ zit. nach: Rywelski 1970, o.S.

„Aber Fett trifft im Betrachter andere Zentren. Es geht mir nicht nur um die Plastik. Das Plastische ist als Lebenselement im Menschen selbst“ Beuys (1968) Kölner Stadtanzeiger, 14/15. Juni 1968.

³¹⁶Butzer/Jacob 2008, S. 397.

dann die Aufeinanderfolge“³¹⁷ Das Immerwährende und das Zeitweilige werden bei Nikolaus von Kues zu einem sehr frühen Zeitpunkt und unter völlig anderen zeitlichen Gegebenheiten zusammengedacht.

Mit dem Wecker in der Aktion „In memoriam George Maciunas“ (Düsseldorf 1978) legt Beuys die Aktionsdauer genau fest. George Maciunas starb mit 47 Jahren. Für die Aktion drehte er die Anzahl der Lebensjahre einfach um: nach 74 Minuten erschallte der Wecker und setzte der Aktion ihr Ende. Eine Handlung, die herausstreicht, Dauer ist Lebenszeit. Um die Anstrengung hervorzuheben, wird bei Beuys in den Aktionen häufig mit körperlich ausdauernden Einsatz gearbeitet. Dieser wird durch gelegentliche Blicke auf die Uhr unterstrichen. Damit werden bestimmte Augenblicke herausgehoben, die die zunehmende Anstrengung hervorheben. So entwickeln erst die beiden Aspekte „körperlicher Einsatz“ und „Blick auf die Uhr“ zusammen das Bild der Dauer, das Beuys so wichtig ist. So kann der unterschiedliche Einsatz von „Zeitmessgeräten“ innerhalb der Aktion über den situativen Zugriff hinaus wieder zurückgeführt werden auf die ehemals emblematische Tradition des *memento mori* oder *tempus fugit*³¹⁸ und damit auf den dringenden Appell an jeden Einzelnen, mit der zuhandenen Zeit sinnvoll umzugehen.

³¹⁷ Nicolaus von Kues, *de visione XI*, zit. nach: Butzer/Jacob 2008, S. 397.

³¹⁸ Butzer/Jacob 2008, S. 397.



Abb. 5 Pfahlkreuz und Wurfkreuz mit Stoppuhr, ca.1953



Abb. 6 3
Wurfkreuz mit Uhr, Bronze
mit dunkelbrauner Patina und
Stoppuhr
1952,

Lebensdauer wird als eine Zeit herausgestellt, die zum Erarbeiten von Ideen und Zielen genutzt werden soll. Diese unterliegt einem permanenten Wandel. Die Wurfkreuze beispielweise waren nur eine gewisse Zeitspanne über in Gebrauch. Die Stoppuhr hebt diesen Punkt nochmals deutlich hervor: Als primitive Waffe archaischer Zeiten wurde das Wurfkreuz nur für eine begrenzte Zeit genutzt, dann war es überholt. Stoppuhren symbolisieren momenthafte Zeitwahrnehmungen und nicht ohne Grund wählt Beuys eine Stoppuhr, auf der ein Jogger zu sehen ist: Der Mensch und mit ihm

die Entwicklung laufen weiter, und jeder sollte die Zeit, die bleibt nutzen.³¹⁹ Nur zu einer bestimmten Zeit, unter bestimmten Umständen hatten diese Waffen eine Funktion, war aktuell und wichtig. Bald darauf wurde sie ersetzt. Doch ist sie in Beuysschen Worten „die Materialisation eines Gedanken“. Zugleich ist das Wurfkreuz auch ein Zeichen der Zukunft. Der Journalist und Kunstphilosoph Rüdiger Sünner verweist auf dessen keltische Wirbelform. „Die keltischen Spiralen und Wirbel waren für Beuys dynamische Bewegungsmuster, die gleichermaßen zyklische Naturabläufe wie zukunftsgerichtete Evolutionsprozesse spiegeln.“³²⁰

In ähnlichem Zusammenhang sind die genauen Zeitangaben von Beuys zu verstehen, mit denen er Ort, Tag und Uhrzeit innerhalb von Aktionsfilmen akribisch festhält. Die Koordinaten bedingen Handlung sowie Kunstwerke von Beuys. Ein eindringliches Plädoyer, sich der Entwicklungen und der aktuellen Umstände bewusst zu werden, um adäquat reagieren zu können und die richtige Richtung einzuschlagen – d. h. die Lebensdauer intensiv zu nutzen. Einer der Leitsprüche Beuys' seit den späten 1970er Jahre lautet entsprechend: „Ich ernähre mich durch Kraftvergeudung“.

³¹⁹ Vgl. hierzu ausführlich Kapitel 6.

³²⁰ Kreuz mit Kniescheibe und Hasenschädel. Joseph Beuys als Mittler zwischen Heidentum und Christentum, in www.ruediegersuenner.de/beuys-text.html (zuletzt 27.1.2011). Und auch Wolfgang Zumdick sieht im Werfen einen Hinweis auf die Zukunft, die zukünftige Eroberung des Raumes. Zumdick im Gespräch mit der Autorin am 26.1.2011.

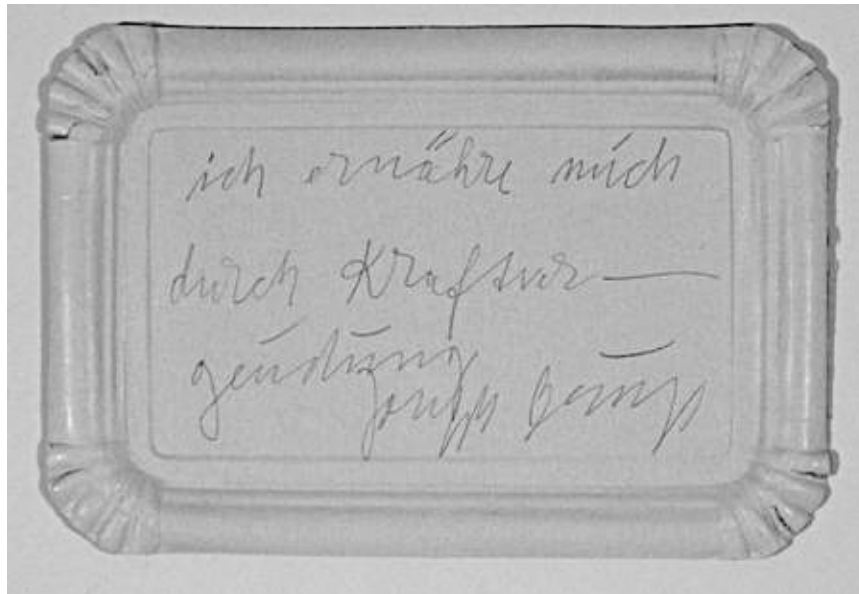


Abb. 74
Ich ernähre mich durch
Kraftvergeudung, 1978

4.6.3 Krise als Ist- und Durchgangszustand

Beuys' Aufforderung zur Bewegung zur geistigen und in Handlungen mündende Aktivität wird dringend benötigt, um aus der von beiden auch tatsächlichen, sowohl von Beuys als auch von Jünger, diagnostizierten Krise herauszuführen. Beuys weist in zahlreichen Diagrammen, die er zur Veranschaulichung seiner „Plastischen Theorie“ seit den 1970er Jahren angefertigt hat, auf diese Krise hin.

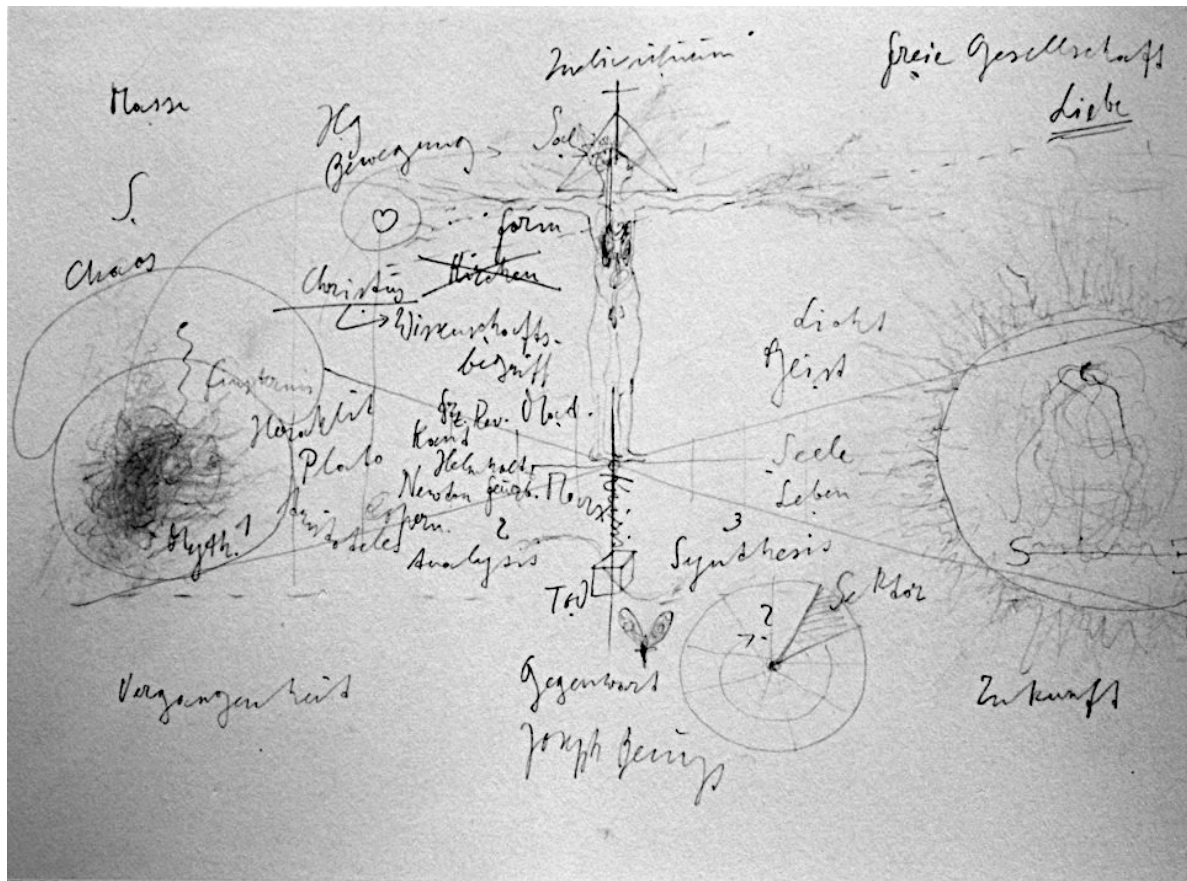


Abb. 85, Unbetitelt (Evolution) 1972

In einem Blatt des Kunstmuseums Basel (Unbetitelt (Evolution) 1972) ist die Zeichnung anhand einer Mittelachse gespiegelt. Links und rechts dieser Achse symbolisiert jeweils ein Kreis Vergangenes und Zukünftiges. Grau schraffiert erscheint die Vergangenheit wie eine dunkle Wolke und die Eintragung Myth verweist auf wenig eigenständiges Bewusstsein des Menschen. Strahlend, hell leuchtet hingegen ihr Pendant auf der rechten Seite. Der von links nach rechts gleitende Blick führt vorbei an stichwortartig aufgelisteten Begriffen und Namen: Plato, Analysis, Marx.[ismus]. sind nur einige, die zur Gegenwart und der Darstellung eines Menschen überleiten. Mit weit ausgebreiteten Armen ähnelt er, trotz des fehlenden Kreuzes, einem Gekreuzigten, offensichtlich dem Martyrium seiner Zeit ausgeliefert. Dem Kopf des Menschen ist ein Dreieck und der Begriff „Individuum“ zugeordnet, seinen Füßen ein Würfel. Über dem Würfel, die X-Achse als Grundlinie nutzend, ist das Wort „Krisis“ geschrieben, darunter die Begriffe „Tod“ und „Gegenwart“. Schon die Art der Darstellung des Men-

schen lässt vermuten, dass es um eine durch den Tod vollzogene Auferstehung geht. Und so führt die gegenwärtige Krise in eine helle Zukunft, in der Geist, Licht, Seele und Leben, so die rechts der Achse notierten Begriffe, entstehen werden.

Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre ist Beuys vom positiven Ausgang der Entwicklung des Menschen hin zu einer strahlenden Zukunft überzeugt. Im Werkstattgespräch mit Hanno Reuther schließt er ein Scheitern des Aufbaus „Sonnenstaat“ aus: „Weil ein Scheitern auf dieser Linie meines Erachtens unmöglich ist.“³²¹

Schon zehn Jahre zuvor attestiert Ernst Jünger mit der „Zeitmauer“ seiner Gegenwart ebenfalls eine tiefe Krise. Das, was Beuys als Durchgang durch den Tod bezeichnet, erfährt bei Jünger sinngemäß seine Analogie. „Der Weg führt über den Nullpunkt hinweg, führt über die Linie, über die Zeitmauer und durch sie hindurch.“³²²

Woher beziehen beide, Jünger und Beuys, mit Blick auf die Veränderungen der zum Teil grausigen Beobachtungen ihrer Gegenwart eine solche Gewissheit?

„Der Grund nun für die [...] Gelassenheit Jüngers“, so erklärt Timo Skandries, „wird erkennbar, wenn man die Vorstellung der Überschreitung der ‚Zeitmauer‘ nicht mehr nur als Zurücklassen einer katastrophischen Situation betrachtet, sondern sie hinsichtlich ihrer Zeitlichkeit befragt. Das Überschreiten der ‚Zeitmauer‘ nämlich öffnet den Blick für das Zeitlose bzw. Überzeitliche. War in Jüngers Auseinandersetzung mit dem Nihilismus, vor allem zur Zeit des ‚Arbeiters‘, Nietzsche der prägende Autor, tritt hier Platon in den Vordergrund, der mit seiner Ideenlehre die Vorgabe für Jüngers Geschichtsphilosophie liefert. Pla-

³²¹ Reuther 1969, S. 41, siehe auch: Kat. Beuys 2008, S. 367. Und selbst 1981 erscheint der Optimismus zwar reduziert, aber grundlegend immer noch vorhanden. "Ich habe keinerlei Optimismus oder Pessimismus gegenüber der Zukunft, sondern ich sehe einfach Möglichkeiten. Ich könnte einen ganzen Katalog von Möglichkeiten sagen, wo man nur zuzugreifen brauchte, und die Lösung wäre schon da. Ich sehe also überall Möglichkeiten, und je mehr ich mich von Liebhabereien, also Sympathie, Pessimismus, Antipathien freihalte, um so besser sehe ich die unendlich vielen Möglichkeiten, die ein Mensch hat - ob immer hat, weiß man nicht - aber jetzt noch hat, immer noch hat." Joseph Beuys (1981), in: Adriani et al. 1994, S. 179, vgl. Kat. Beuys 2008, S. 320.

³²² ZM 103/153.

Platons Welt der ewigen, zeitlosen und unwandelbaren Ideen, die bei Jünger »Urbilder« heißen, äußert sich in Form ihrer Abbilder als unablässige Folge von Geschehnissen in der zeitabhängigen Geschichte. Diese sind scheinbar ohne logische Folge oder inneren Zusammenhang. Der Physiognomiker aber, als den Jünger sich sieht, erkennt, dass das Verbindende in der Periodizität und der morphologischen Ähnlichkeit der Phänomene besteht. So kann sich Jünger angesichts des, in menschlicher Lebenszeit gemessenen, sich bedrohlich zuspitzenden Nihilismus der modernen technikdominierten Welt beruhigt zurücklehnen, da auch dieser nur vorübergehendes Phänomen irdischen Wechsels ist. Wer sich im Übergeschichtlichen der Urbilder aufgehoben weiß, den können keine in der Menschengeschichte möglicherweise auftretenden Apokalypsen oder Verfallserscheinungen aus der Ruhe bringen.“³²³

Ist Beuys' Glauben an eine positive Entwicklung der Zukunft von einer gleichen Überzeugung getragen? Die Existenz einer überzeitlichen, ewigen Geistigkeit wird in zahlreichen Interviews deutlich. Sie zeigt sich in seinem Glauben an die Wiedergeburt³²⁴ oder in Wahl und Einsatz der eigenen Begrifflichkeit von Über- oder Gegenzeit. Herauszufinden, wie genau er sie begreift, ist kein leichtes Unterfangen. „Platons Welt der ewigen, zeitlosen und unwandelbaren Ideen“ schillert in den Titeln zahlreicher Werke durch. Von van der Grintens befragt, ob die häufig vorkommende Silbe „Ur“ in den Titeln seiner Arbeiten wie „Urfisch“, „Urschlitten“ oder „Urmensch“ auf einen bedeutenden Platz in der primären (geschichtlichen und vorgeschichtlichen) Situation des Menschen als einen allen anderen Zeitpunkten übergeordneten Punkt verweise, beantwortet Beuys ohne Einschränkung positiv.³²⁵ Auch scheint die Antwort nach den Residuen des archaischen Lebens in einer gewissen Tradition Platons zu stehen:

³²³ Skrandries 2000, S. 239.

³²⁴ Beuys (1972) in: Brügge 1984, o. S. [6].

SPIEGEL: Glauben Sie an Wiedergeburt?

BEUYS: Das ist für mich keine Glaubensfrage. Es war mir eigentlich immer klar, daß da nicht irgend etwas plötzlich lebt, ein biologisches Etwas, und dann stirbt, und es geht nicht weiter. Wenn der Geist eine Funktion in der Welt hat, dann gibt es ein Vor und Nachher. Wenn dieses Grundverhältnis zum Leben bei mir nicht dagewesen wäre, hätte ich wahrscheinlich nicht zur Anthroposophie gefunden.

Es gibt heute sehr viele Denkende, die das so wie ich sehen.

³²⁵ Gespräch mit Beuys, in: Kat. Beuys 1971, o.S.

„Ich setze diesem positivistischen Weltbild, seinem Koordinatensystem, meinetwegen auch dem erweiterten Koordinatensystem über der Euklidischen Mathematik, also dieser positivistischen Kultur zunächst einmal ein Bild gegenüber von einer Welt, die nach der herrschenden Meinung überholt ist. Meines Erachtens ist die nicht überholt, sie wird sogar etwas Hochaktuelles, wenn man sich ihr auf dem richtigen Weg nähert.“³²⁶

Wer mit den Urbildern in geeigneter Form umgeht und sie zu nutzen weiß, der wird letztlich zum Ziel, d.h. zum Aufschluss des Lebenssinns kommen. Denn, so schließt Martin Meyer mit Blick auf Jünger, meint die

„Urgeschichte, die nicht mit dem historischen Begriff zusammenfällt, [...], ein goldenes Säkulum [...]. Sie birgt die »Idee des Menschengeschlechts«. Von ihr entfernt sich die Historie zwangsläufig. Die Abstandnahme ist schon platonisch vorgegeben. Allerdings kommt es zu Verschärfungen und Krisen, wo eine Art Politisierung der Urbilder durchscheint. »Der Dichter nähert sich dem Urbild, spiegelt es im Vorbild, das dann reale Mächte anzieht, etwa in der Politik. Dort wird das Vorbild zur Utopie. Ihr werden ungeheure Opfer dargebracht. Ein Beispiel ist das Verhältnis Rousseaus zur französischen Revolution«. In solcher Anverwandlung schlägt die Nähe in Entferntheit nicht nur von den Ideen, sondern auch von den humanen Idealen um. Umgekehrt gelte es festzuhalten, dass diese Ideale, Teil der Idee des Menschengeschlechts, »länger hielten und weiter führten als die heroischen«. [...] Weshalb haben die humanen Werte über die Händel der Tyrannen triumphiert? »Das rührt nicht daher, dass sie jünger, moderner, fortschrittlicher, sondern daher, dass die älter sind, auf tieferen Bestand zurückgreifen. Es gibt die Substanz des Fortschritts, der an sich reine Bewegung ist. Das Humane siegt deshalb ob, weil es dem Kern des Menschengeschlechts näher ist als das Heroische. Es liegt dichter am Goldenen Zeitalter.«³²⁷

Und vielleicht lässt sich diese Einschätzung, die in den nach wie vor existierenden Urbildern in gewisser Weise einen Garanten für den humanen Ausgang der Verläufe und Geschehnisse des Menschen sieht, auf Beuys übertragen. Beuys versucht gleichfalls an den Kern des Menschengeschlechts anzuknüpfen und in der Analyse alter Mythen „das Übermythische herauszukristallisieren“. ³²⁸

³²⁶ Beuys (1970), in: Kat. Beuys 1971b, o.S.

³²⁷ Meyer 1993, S. 499 f.

³²⁸ Angerbauer-Rau 1998, S. 103.

Werfen wir nochmals einen Blick auf das vormals bereits genannte Diagramm von Beuys und der darin vollzogenen Gegenüberstellung der dunklen (unbewussten) mythischen mit einer zukünftigen nach außen strahlenden hellen Welt. Beide Welten stehen sich nicht beziehungslos einander gegenüber. Eine sich zur Lemniskate fügende Linie verbindet sie. Wolfgang Zumdick deutet diese als Zeichen von Ewigkeit:³²⁹

„Die rechte Seite des Diagramms, die „Zukunftsseite“, ist in gewisser Weise ein getreues Spiegelbild der linken. In der Mitte befindet sich der Punkt, der zuvor durch den Begriff Materialismus gekennzeichnet worden war. Betrachtet man beide Seiten als eine einheitliche geometrische Figur, so fällt auf, daß sie die Form der liegenden Acht, der Lemniskate, besitzt. Diese Assoziation entsteht nicht zufällig. Die Lemniskate ist das mathematische Zeichen für Unendlichkeit und ein indirekter Hinweis darauf, daß unabhängig von der Geschichte – in ihr als Idee aber sich offenbarend – ein Ewigkeitswert als das treibende Motiv der geschichtlichen Entwicklung existiert. Endlich ist die Folge der geschichtlichen Ereignisse, unendlich aber die sich in der Geschichte offenbarende Wesenheit der Idee“.³³⁰

Das heißt, das zeitlich Unbegrenzte hat Einfluss auf die Zeitlichkeit und umgekehrt. Dieser gegenseitigen Einflussnahme ist die Entwicklung und Frage nach des Menschen Freiheit parallel geschaltet.

Auch diesbezüglich sind sich Beuys und Jünger in der Auffassung ähnlich.

4.6.4 Freiheit und Schöpfung

Für Beuys ist die von ihm immer wieder unterstrichene krisenhafte Situation seiner Zeit ein wichtiger Schritt für die Vorbereitung des zukünftigen Zeitalters. Der Mensch, losgelöst von den Göttern, ist nicht mehr determiniert, er kann und muss seine neu gewonnene Freiheit nutzen, um in verantwortlichem Handeln, die weiteren Geschehnisse voranzutreiben. Jünger formuliert es ähnlich: „Auf der sichtbaren Kuppe, unter dem Aspekt der

³²⁹ Weitere Beispiele der Lemniskate im Werk von Beuys führt Christa Lichtenstern an. Für die Zeichnung „Zur Theorie der Plastik, 1971“ schreibt sie: „Hier betont Beuys den Kreuzungspunkt der Lemniskate mit den untereinandergestellten Worten *Denken* und *Ich* und gibt damit zu verstehen, dass das Denken – im *Ich*-Punkt erstarkt – sich seiner eigenen transzendentalen Möglichkeiten bewusst werden kann.“ [Kursive Setzungen, C.L.), Lichtenstern 1996, S. 274.

³³⁰ Zumdick 2001a, S. 121.

Willensfreiheit, stellt sich der Vorgang so dar, daß der Mensch nun die Verantwortung für seine Evolution übernimmt.“ Über einige Zweifel hinweg, ob der Mensch tatsächlich dazu in der Lage sei, schließt Jünger: „Er [der Mensch] hat von sich aus formierende und modifizierende Kraft“³³¹. Jünger sieht gar in der Messkunst und insbesondere im rechten Winkel, der in der Natur so gut wie nicht vorkommt, einen ersten Freiheitsbeweis.³³² Möglicherweise auch einer der Beweggründe für die zahlreichen Fettecken Beuys’?

Bei Beuys finden sich vergleichbare Gedanken:

„Eines Tages ist auch er [der Planet Erde] tot, weil er ein Organismus ist. Wir sind nicht in irgendeiner Zeitperiode, sondern genau in der Mitte. Die Zeit, die jetzt noch zur Verfügung steht, muß eine Zeit sein, die vom Menschen gemacht wird. [...] Wir sind nicht mehr abhängig, wir sind frei. Aber wir sind natürlich immer abhängig, wenn wir nichts tun, d.h. obwohl wir dann immer noch im privilegierten Sinne frei sind, sind wir unfrei in Bezug auf die Menschengemeinschaft. Es hilft uns jetzt kein Gott mehr; wir müssen selber Götter werden“³³³

Was hier den Menschen auf der Erde zum alleinigen Kreator werden lässt, erfährt seine Einschränkung allerdings in der Existenz der Geistigkeit, (in der die Urbilder bewahrt sind), von der der Mensch, wie Beuys wiederholt betont, Imagination, Inspiration und Intuition erhält. Erfährt er damit nicht eine Art von Determination? Auch Jünger berücksichtigt diese Einschränkung und benennt es als Paradox:

„Dem widerspricht nicht die Feststellung, daß die Rolle der menschlichen Autorschaft und ihre intelligente Einwirkung auf den Prozeß überschätzt wird und daß es sich um einen Vorgang handelt, der auch

³³¹ ZM 153/211.

³³² Vgl. ZM 111/163.

³³³ Beuys, Kounellis, Kiefer, Cucchi. S.157, zit. nach: Zumdick 2001b, S. 124. Vgl. auch: „Prima non si analizzava la natura, Dio o la materia, si accettava il tutto come un insieme coerente, e mancava la forza per una analisi individuale, cioè libera. Questo è appunto la presa di coscienza dell'uomo occidentale, da Platone fino ai giorni nostri: la conquista di questa forza di analisi, di critica. A questo punto subentra una figura di grande importanza, quella del Cristo e del cristianesimo. Non quello amministrato nelle chiese, ma quello che si è sviluppato secondo la linea scientifica, perché Cristo voleva che l'uomo fosse libero. Egli ha detto. "Io vi darò la libertà" Ciò significa che l'uomo deve conquistarsi questa libertà mediante la sua forza di singolo" Beuys (1971) in: Celant 1978, S. 11.

ohne den Menschen stattfinden würde, obwohl er in die menschliche Geschichte fällt und ihr das Ende setzt. Es ist ein Vorgang, bei dem das Universum mitwirkt, die Sterne zwingend stehen. Dennoch widerstrebt es dem Menschen, sich in die Rolle eines Wesens zu versetzen, das im Zuge einer Seinsveränderung geboren oder neugeboren wird und das sich letzthin diesem Geburtsakt und seiner stärkeren Folgerichtigkeit anvertraut. Es widerstrebt ihm aus dem Grunde, aus dem Descartes sein »cogito« setzte, es widerstrebt ihm vor allem deshalb, weil Freiheit ein unausrottbares menschliches Gattungskennzeichen ist. Wo der Mensch im Spiel ist, kann ein Geschehen daher nicht völlig vorbestimmt ablaufen, weder im mechanischem noch im zoologischen Sinn. Indem es bedacht wird, erfährt es bereits Veränderung, und sei es noch so determiniert.³³⁴

Jünger schränkt die Freiheit des Menschen ein, sie ist nur die Spitze des Eisberges, darunter, nicht sichtbar, durchwaltet „Determination die gesamte Masse“³³⁵ und etwas später beschließt er:

„Wir sahen, daß von Willensfreiheit nur einer schmalen Kuppe gesprochen werden kann. Doch gerade hier wird entschieden, was unentbehrlich ist bei der Verwandlung, wertvoller als Leben, und nicht geopfert werden darf. [...] Der Mensch kann nicht darüber entscheiden, was an archaischer und mythischer Substanz, wohl aber darüber, was an geschichtlich-humanen Erbe mitgenommen wird. Hier spricht Bewußtsein mit und damit Verantwortung.“³³⁶

Auf diese Verantwortung hinzuweisen ist eines der zentralen Punkte innerhalb der Plastischen Theorie und der Entwicklung des sozialen Organismus bei Beuys. Anders als Marx und Engels formuliert Beuys:

„Also wir gehen nicht von den Produktionsmitteln aus, sondern wir gehen von der Freiheit des Menschen aus als einem kreativen, sich selbst bestimmenden Wesen und finden hier das geschichtsbewirkende und zukunfts bewirkende primäre Produktionsmittel. [...] Und indem man das sagt, bezieht sich dieser Freiheitsbegriff natürlich auf das freie Individuum. Und in diesem Falle braucht man das Wort Humanismus gar nicht zu nennen. Das ist im Grunde die humane Frage: Der Mensch, der sich als freies Individuum selbst bestimmt und die nächste Phase der Geschichte bestimmt.“³³⁷

³³⁴ ZM 161/222.

³³⁵ ZM 162/223.

³³⁶ ZM 168/228.

³³⁷ Beuys (1972) in: Bodemann-Ritter 1991, S. 52.

An dieser Stelle darf selbstverständlich nicht der Hinweis auf Rudolf Steiner fehlen. Seinen Freiheitsbegriff hat Beuys aus Steiners „Philosophie der Freiheit“ gewonnen. Das ist bekannt und findet sich im Detail bei Wolfgang Zumdick nachgewiesen.³³⁸ Hier ist jetzt jedoch interessant, dass diese Stoßrichtung des Denkens sich auch noch an anderer Stelle findet, nämlich bei Ernst Jünger. Es muss für Beuys eine zusätzliche Bestätigung für die eignen Schritte gewesen sein.

4.6.5 Synthese von horizontalem und vertikalem Geschichtsverständnis – Das Geschichtsverständnis von Ernst Jünger

Die Wurzeln der Jünger'schen Geschichtstheorie beschreibt Hans-Peter Schwarz als „neuplatonische Emanationsspekulation“. Seinen Gedanken sei an dieser Stelle genauer nachgegangen, da sich hier ein Denkmodell herauskristallisiert, dessen zentraler Aspekt eine besondere Zeitlichkeit ist. Dass dies für Beuys von höchster Bedeutung ist, steht außer Frage.

Die neuplatonische Emanationsspekulation lebt von der Überzeugung, „daß die Vielfalt der Erscheinungen sich unaufhörlich aus einem lebendigen Seinsgrund löst und wieder in diesen zurückkehrt.“³³⁹ Dabei gibt es zwei qualitativ unterschiedene Seinszustände, das „Sein in der Einheit mit sich selbst“ und das „Sein als Erscheinung, unter dem Grundgesetz der Fremdheit, der Zerstreuung und der Sehnsucht. Ruhe und Bewegung, Ewigkeit und Zeit - in beiden Seinszuständen lebt der Mensch“³⁴⁰ Ewigkeit und Zeit werden als polares Gegensatzpaar begriffen, wobei zugleich diese beiden Seinsmodi ineinander verfugt werden. „Zeitlichkeit ruht in der Ewigkeit, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in einem ist“³⁴¹ Diese Auffassung lasse sich, so Schwarz, über die romantische Philosophie entlang der neuplatonischen und platonischen Ideen weit zurückverfolgen. Als treffendes Beispiel für das Denken in dieser Tradition zitiert Schwarz den Schriftsteller und Philosophen Johann Georg Hamann (1730 – 1788):

³³⁸ Siehe Zumdick 2001a, insbesondere sein Kapitel: Wie schließt Beuys an Steiners Freiheitsphilosophie an, S. 91 – 98.

³³⁹ Schwarz 1962, S. 210.

³⁴⁰ Schwarz 1962, S. 210.

³⁴¹ Schwarz 1962, S. 210.

„Jedes Ding hat vor und hinter sich eine Ewigkeit“ und Novalis: „Ewigkeit ist Allheit der Zeit“³⁴²

Diese metaphysische Auffassung lebt von der Dialektik von Geschichte und Vorgeschichte, oder ist, wie bei Görres, als Dialektik von »Mythe« und »Geschichte« wiederzufinden. Grundlegend ist dabei der Gedanke, dass

„geschichtliche Existenz nur ein defizienter Modus ewigen Seins ist. Die Geschichte empfängt Sinn und Wert erst vom Übergeschichtlichen. Die Theorie gewinnt ihre Vieldeutigkeit durch den Umstand, daß der spekulativ vorgestellte Weg des Seienden aus dem ewigen Sein in der Zeit und wieder zurück einmal notwendigerweise als ein kosmischer Prozeß mit Anfang und Ende gedacht wird, zugleich aber auch ein Ereignis, das sich in den Vorgängen von Geburt und Tod unaufhörlich ereignet.“³⁴³

Ein Eintauchen in die Ewigkeit ist ein jederzeit mögliches Vorrecht für Mystiker, Philosophen, Dichter und Gläubige.

Bezieht Hamann die überzeitlichen Figuren eng auf das biblische Heilsgeschehen, so bezogen später die Romantiker neben der Heiligen Schrift als »Ur-kunde« auch abendländische und asiatische Mythen mit ein. Als wesentlichen gemeinsamen Grundgedanken streicht Schwarz heraus:

„Urzeit, Mythe, Urgeschichte, Goldenes Zeitalter – wie immer die Worte gewählt wurden – bedeuteten für Novalis, Görres, Schelling und andere die höhere, bessere verlorene Einheit mit der Natur, eine Ursprünglichkeit aber, die nicht für immer dahingeschwunden ist, sondern die sich auf dem »inneren Weg« wieder erschließt“³⁴⁴

Dem Dichter kommt dabei die besondere Rolle zu, den Zusammenhang zwischen Urzeit und Zeit, zwischen Mythos und »historischer« Geschichte zu erhellen und dort zu vermitteln, wo die Verbindung abgerissen ist. Bei Jünger finden sich unterschiedliche Vorstellungen des Mythos in einander

³⁴² Zit nach Schwarz 1962, S. 210.

³⁴³ Schwarz 1962, S. 211.

³⁴⁴ Schwarz 1962, S. 212.

verwoben, immer ist er allerdings „Kunde von übergeschichtlichem Sein“. ³⁴⁵

Der Begriff „Historia in nuce“ bringt Jüngers Vorstellung von Geschichte auf den Punkt. Mit ihm verbindet sich die Vorstellung, dass „Weltgeschichte, Geschichte der Einzelkulturen und Lebensschicksal des einzelnen [...] nach einem Gesetz verlaufen“. ³⁴⁶ Der Sinn der Geschichte dient dem Sinn des individuellen Daseins, welcher das Schicksal des Einzelnen bestimmt. Dabei stellt sich unweigerlich die Frage von Willensfreiheit und Schicksalszwang.

Als „Willensfreiheit“ begreift Jünger sowohl den politischen Kontext seiner Zeit und in einem erweiterten Sinne auch die individuelle Freiheit innerhalb eines individuellen Daseins. Technische Großapparaturen verstellen diese; Unfreiheit ist so gedacht ein Grundzug der demokratischen und technokratischen Epoche. „Vor seinen Augen weitet sich also die Freiheitsproblematik von der Politik auf das moderne Dasein überhaupt aus und von dort weiter auf die menschliche Existenz schlechthin.“ ³⁴⁷ Schwarz zitiert aus Jüngers’ „Waldgang“ eine Passage, in der die Technik vor allem deshalb so nah an den Menschen heranrückt, um der Menschheit erneut eine uralte Frage zu stellen, die Jünger so formuliert: „Das Nichts will wissen, ob ihm der Mensch gewachsen ist, ob Elemente in ihm leben, die keine Zeit zerstört. In diesem Sinne sind Nichts und Zeit identisch...“ ³⁴⁸ Freiheit, so schließt Schwarz, ist für Jünger in „erster Linie ein metaphysisches Problem“. ³⁴⁹ Dabei gehe es um Zeit und Ewigkeit, um – auf Jüngers Situation bezogen – Nihilismus und Seinsgewissheit. Und so schließt Schwarz:

„Freiheit heißt für ihn Selbsterfahrung des Menschen als ein Wesen, das Transzendenz hat [...] Damit ist die Zentralidee der Jünger’schen

³⁴⁵ Schwarz 1962, S. 214.

³⁴⁶ Schwarz 1962, S. 215.

³⁴⁷ Schwarz 1962, S. 216.

³⁴⁸ Jünger zitiert nach Schwarz 1962, S. 216.

³⁴⁹ Schwarz 1962, S. 216.

Geschichtsphilosophie erreicht. Zeitlichkeit in der Vielfalt ihrer Schreckensgesichter bedeutet Prüfung [...].³⁵⁰

Des Menschen Tun, sein Handeln und Leiden, sind Geschehnisse, in denen der Mensch die mythischen Figuren erkennen kann, die ihm als „hieroglyphischen Verweis auf das ewige Sein“ dienen.³⁵¹ Die Menschengeschichte wird dabei zum Schauplatz der großen Dialektik von Freiheit und Notwendigkeit. Diese kann unterschiedlich ausgelegt werden, interessant in unserem Zusammenhang ist, wie Jünger sie auf den Geschichtsablauf projiziert. Neben der »historia in nuce«, die eher dazu gedacht ist, den Geschichtsablauf metaphysisch zu überwinden und „die gesamte Geschichte mit dem Begriff der mythischen Gleichzeitigkeit gleichermaßen in die Horizontale umzukippen“,³⁵² findet sich auch Geschichte als Prozess. Freiheit und Notwendigkeit werden hier nicht dialektisch aufgefasst, sondern als Abfolgen von Epochen. Das Bild von Ebbe und Flut ist Jünger dabei Metapher für das Aufleben und Sterben geschichtlicher Epochen. Zeiten schöpferischer Fülle folgen Dekadenz und Erstarrung, bis neue Impulse aus dem Elementarbereich eine neue Epoche zur Blüte bringt. Die ungeschiedene Elementarmacht ist hier das Notwendige und nur dort,

„wo sich der Lebensstoff aus der Einheit gelöst hat, ist Freiheit. »Die Ablösung des Menschen von den Göttern, von der Natur, von den Objekten und von sich selbst in seiner Verehrung, seinem Denken, seiner Kunst und seinem Handeln zieht eine helle Bahn durch die Geschichte unserer Welt«“

Die Quintessenz beschreibt Schwarz sehr treffend:

„Dunkelheit – Tag, Mythos – Logos, Traum – Geist, Vorzeit – Zeit: die Begriffe treten nun auch in das Verhältnis einer zeitlichen Abfolge. Für den Europäer bedeute Freiheit Autarkie, Abgrenzung, Vereinzelung, personale Integrität, Bewußtsein, Unterwerfung jeder Willkür unter das Gesetz. Es mag erstaunen, dass Jünger die Freiheit einmal in der Lösung von der Mythenwelt erkennt, das andere Mal in der Abwendung aus der »entfremdeten« Zeit zum ungeschiedenen Sein. Doch der Widerspruch zwischen horizontalem und vertikalem Geschichts-

³⁵⁰ Schwarz 1962, S. 217.

³⁵¹ Schwarz 1962, S. 219.

³⁵² Schwarz 1962, S. 220.

verständnis ist beabsichtigt. Eben diese Dialektik möchte er ja darstellen: frei ist der Mensch nur, wenn er die harmonische Mitte einhält zwischen determinierendem Anspruch der Mythenwelt und der Gegenwart, zwischen Traum und Bewußtheit. Freie Existenz gleicht einer Gratwanderung.³⁵³

Mit dieser Gratwanderung betont Jünger das sensible Gleichgewicht, das für die innere Zufriedenheit und freien Entfaltung der Menschen notwendig ist. Das Gleichgewicht zwischen Mythischem, Geistigem und dem rationalen Denken, das den Menschen mittels einer kritischen Beurteilung seines Handelns vorantreibt und zu neuen Entwicklungen befähigt. Ist es im Gleichgewicht mit den mythischen, geistigen Kräften so bietet auch dieses Seite eine Überprüfung, ein Korrektiv des „rationalen Treibens“. Eines bleibt dabei gewiss, der Mensch läuft nicht Gefahr, sich selbst aus dem Zentrum seines Denkens und Handelns zu rücken.

Beuys seinerseits versucht an das Geistige durch unterschiedliche Methoden wieder anzuknüpfen. Dabei geht er sehr behutsam vor. Er entwickelt Bilder, die über die Traditionen des Mythischen das Geistige wieder aktivieren. Wechselseitige Bedingung beziehungsweise Folie für dieses Vorgehen ist ein zeitliches Konzept, welches aus Ewigkeit, Dauer und Augenblick besteht. Ganz wie von Schwarz für Jünger konstatiert, handelt es sich auch bei Beuys um ein horizontales und vertikales Geschichtskonzept, dessen Polarität nur für Augenblicke aufgehoben werden kann und letztlich als Ganzheit gedacht wird.

Bevor dieses an einer der Aktionen von Joseph Beuys vorgeführt wird, geht es hier zunächst darum, die Begrifflichkeiten des Jüngerschen Geschichtsmodells, das Hans-Peter Schwarz herausgearbeitet hat, in eine Parallele zu Beuys' Überlegungen und Werken zu setzen.

Kommen wir nochmals auf die schon beschriebene Zeichnung bzw. Gesprächsnotiz „Ohne Titel“ 1958 – 1982, zurück. Die Polarität von Ewigkeit und Zeit hat Beuys, wie schon erwähnt, anschaulich skizziert. Entlang ei-

³⁵³ Schwarz 1962, S. 221 f.

ner Linie finden sich die Begriffe Geist, Seele und Leib, parallel dazu in einer zweiten Reihe Ewigkeit, Zeit und Raum.

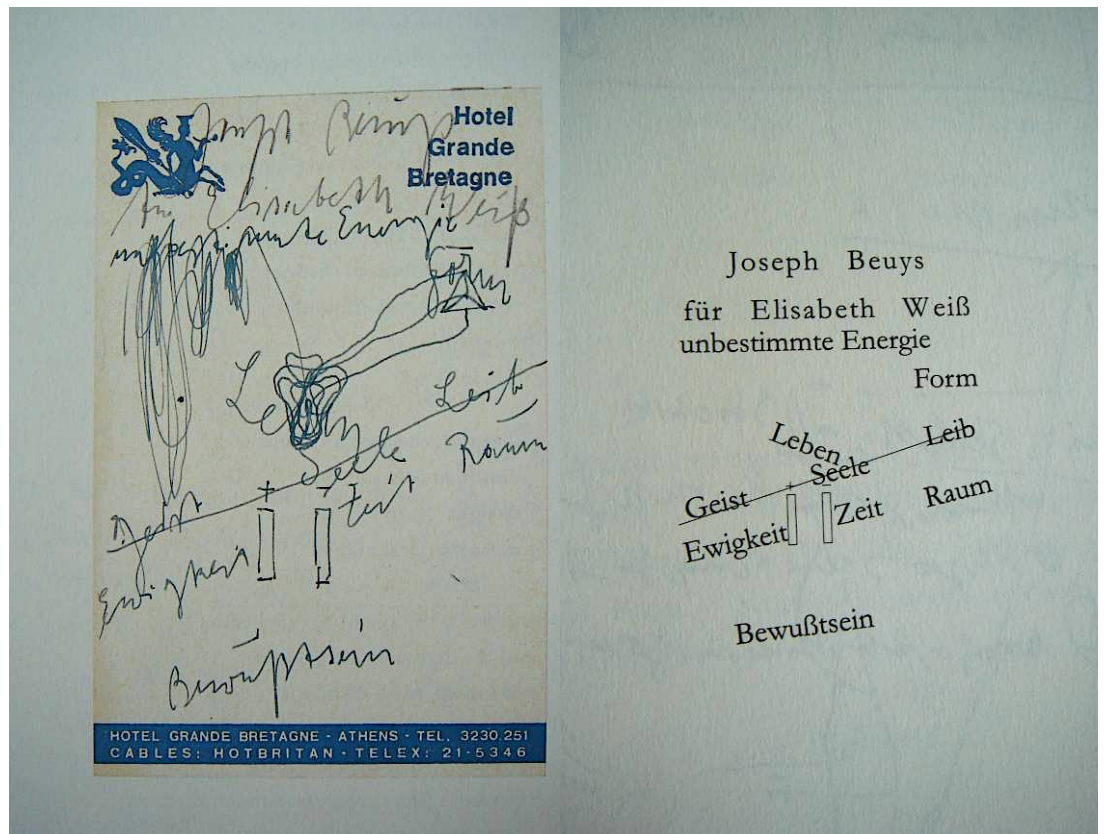


Abb. 9 Ohne Titel, 1958 – 19826

Ewigkeit und Zeit werden durch zwei hochkant stehende Rechtecke oder schmale Balken getrennt. Aber nicht nur das, über jedem Rechteck sind ihre gegensätzliche Ladung + und – eingetragen. Ein deutlicher Hinweis auf die Polarisierung von Zeit und Ewigkeit. Können die Beuysschen Begriffe von „Zeit“ und „Überzeit“ in Analogie zu Jüngers Begriffen von „Geschichte“ und „Übergeschichte“ gesehen werden? Handelt es sich nicht um ähnliche Überlegungen, wenn Beuys in Bezug auf den toten Hasen äußert, als toter Hase verstehe dieser die Kunstwerke besser als er selbst. Liegt diesem Ausspruch nicht auch der Gedanke und ein mit Jünger vergleichbares Zeitkonzept zugrunde, dass der Hase nun im Übergeschichtlichen, im Geistigen weile und von daher ihm die Dinge nicht mehr mit Fragen, sondern immer schon als Lösung entgegentreten? Und ist es nicht

Beuys, der durch die Übernahme der Rolle eines Schamanen oder auch in Anlehnung an Parsifal sinnbildlich in die Ewigkeit eintaucht, eine Verbindung herstellt zwischen ewig Geistigem und dem augenblicklichem Sein? Nutzt er nicht auch aus diesem Grunde unterschiedliche mythische Traditionen, um sie den Romantikern gleich als „höhere und höchste Wirklichkeiten der Imaginationskraft“³⁵⁴ vorzustellen?

Das Geschichtsverständnis Jüngers sitzt im Übertrag auf die Beuyssche Kunst nicht bis in alle Einzelheiten passgenau, das bedingen allein die unterschiedlichen Medien, derer sich Jünger und Beuys bedienen. Hinzu kommt ihr unterschiedliches Sendungsbewusstsein. Jünger analysiert das Geschehen seiner Zeit und philosophiert über den möglichen Verlauf der weiteren Geschichte in einer, verglichen mit Beuys, passiven Form. Dieser hingegen will die Menschen nicht allein informieren, sondern fordert aktiv ihre Imaginationskräfte auf, um zu einer veränderten Haltung zu finden, die in ein bewusstes Handeln mündet.

Die „Zeitmauer“ ist ein Beispiel, wie Ende der 1950er Jahre über das Verdrängen und den Verlust von Transzendenz nachgedacht wurde. In engem Bezug dazu steht die Frage nach der Rolle des Mythos und seiner unterschwelligen Auswirkungen. Der linearen Zeitvorstellung eine weitere hinzuzufügen, wie am Beispiel des Mythos vorgeführt, erscheint als einzig wirksame Methode, um den Menschen im Mittelpunkt seines Denkens und seiner Aufmerksamkeit zu verorten und damit zugleich seine ureigenen Bedürfnisse wieder zum Ausgangspunkt menschlichen Denkens und Handelns zu machen. Sie bietet zudem die Möglichkeit, aus dem „geschossartigen Zeitstrom“ hervorzutreten, einem bewussten Erleben Raum zu geben, um hierüber zu einer nachhaltigen Identität zu finden. Mit den Zusammenhängen von Ursache und Wirkung, sowie der Unterscheidung von profanen und heiligen Orten zieht Jünger die gleiche Konsequenz wie Beuys im Dualismus des Rechtssystems. Diese Aufteilungen bzw. Unter-

³⁵⁴ Jünger zit. nach: Schwarz 1962, S. 218.

scheidungen werden von beiden als Grundlage für die sich fortan verbreitende Sicht auf Geschichte als linearer Verlauf und dem damit gekoppelten eindimensionalen Zeitbewusstsein angesehen. Ein Prozess, der im „Tode Gottes“ (Nietzsche) sowohl eine „ungeheure Machtentfaltung des Menschen“³⁵⁵ begründet und zugleich die Frage nach dem Humanen (Jünger) bzw. der Wärme (Beuys) Mitte des 20. Jahrhunderts unbeantwortet offen lässt.

Das Streben nach einer Verbindung von horizontalem und vertikalem Vorgehen, das sich wie bei Kotte beschrieben auch in kreisförmigen Denkformen aufgenommen sieht, ist eine Vorstellung wieder zum „gesunden“ Ganzen zurückzufinden. Im Gespräch mit Jannis Kounellis, Anselm Kiefer und Enzo Cucchi entwickelt Beuys den Gedanken eines zukünftigen Planeten, der basierend auf einer evolutiven Sicht (was anderes ist diese als die bei Jünger physiognomisch genannte?) von Geschichte das Kreuz als „Bild für eine Synthese von horizontalem und vertikalen Vorgehen“³⁵⁶ beschreibt.

Und beide, Jünger wie Beuys, sind sich in einem einig: Der Künstler allein ist der einzig mögliche Kündler der ursprünglichen Wesenheit des Menschen, die in seinen Werken gespielt wieder hervortritt.³⁵⁷ Beuys geht allerdings einen großen Schritt weiter, indem er das Denken bezüglich der Freiheit des Menschen und dem daraus resultierenden verantwortlichen Handeln konsequent weiterführt und prinzipiell für jeden bereitstehend denkt: „Jeder Mensch ist ein Künstler“!

³⁵⁵ ZM 167/229.

³⁵⁶ Angerbauer-Rau 1996, S. 528. Burckhardt 1994, S. 104.

³⁵⁷ "Im Kern ging es mir natürlich nur darum davon zu überzeugen, daß Kunst als die einzige wirklich revolutionäre Kraft begriffen werden muß, daß Kunst die eigentliche Basis für alles gesellschaftliche Tun zu gelten hat, daß mithin der Begriff der Ästhetik weiter gefaßt werden muß." J.B. Gespräch mit Willi Bongard: "Die Kunst ist nicht im Überbau. Gespräch mit Joseph Beuys nach seiner Rückkehr aus Amerika", in: die Welt, 6. Februar 1974, zit. nach Schneede 1994, S. 325, Vgl. auch Kat. Beuys 2008, S. 234.

5 Zeitlos und dennoch individuell: Archetypen – Urbilder des Menschen

Um den Menschen das Geistige, das zuvor auch als "Horizontales" angesprochen wurde, spürbar und es ihnen als „Bild“ vor Augen treten zu lassen, nutzt Beuys archetypische Bilder. Unter „archetypischen Bildern“ versteht man zunächst ganz allgemein solche Bilder, die im „kollektiven Gedächtnis“ gespeichert sind und helfen, Emotionen in Bildern fassen zu können. Ein Beispiel wäre das Weinen als ein Archetypus, das als solcher jedem als Ausdruck von Trauer verständlich ist, ein weiterer das Bild eines Rudels. Wenn Beuys sich solcher Bilder bedient, so geht es ihm darum, bei seinem Publikum den intuitiven und emotionalen Zugang zu stärken und nicht durch mögliche rationale Erklärungen zu verschütten. Da er hiermit auch Bilder aufruft, die im „kollektiven Gedächtnis“ gespeichert sind, gelingt es, mit diesen alten und wirkmächtigen Bildern, an die Grundprinzipien des menschlichen Seins anzuknüpfen.



Abb. 10 7The Pack (Das Rudel), 1969

„Da will ich mal wieder hinweisen auf diese äußersten Grundprinzipien. Dann kommt man auf anthropologische, sagen wir mal, richtige Richtung zu sprechen, und die sind ganz außerhalb des materialistischen Denkens. Also mit diesem Schlittenbus wollte ich etwas aussagen über die Notsituation, in der wir sind, und daß wir wieder ganz zurück, alles durchdenken müssen.[...] Kunst will ja überhaupt Urbilder ausdrücken. Also etwas ganz Generelles Und je besser das gelingt, umso besser meistens das Kunstwerk“³⁵⁸

Urbilder des Menschen, Archetypen, die sich besonders gut dazu eignen das Grundsätzliche mit der individuellen Situation der Menschen zu verbinden, ordnen sich doch konkrete Bilder „in jedem Leben neu als indivi-

³⁵⁸ Beuys im Interview mit Hannappel 1971, in: Ein Gespräch 1991, o.S. [15].

duelle, zeitbedingte Varianten des zeitlosen Motivs“³⁵⁹ Ein besonders dichtes Beispiel dieser Bilder liefert die Aktion „Freitagsobjekt »1a gebratene Fischgräte«“ (Düsseldorf, 1970).



Abb. 11 Aktion „Freitagsobjekt »1a gebratene Fischgräte«“, 19708.

³⁵⁹ Jaffé, Aniela: Der Mythos vom Sinn im Werk von C.G. Jung, Olten 1978, 28. Zit. nach: Zuch 2004, 36.

5.1 „Freitagsojekt »1a gebratene Fischgräte« (Hering)“, - Zur Funktion von Urbildern

Die Aktion „Freitagsojekt »1a gebratene Fischgräte«“ fand in der Düsseldorfer Eat Art Galerie am 30. Oktober 1970 statt. Gegen 18 Uhr erscheint Beuys in der Galerie. Er trägt zwei Kartons unter dem Arm, in denen er die Überreste von 25 gebratenen Heringen, bestehend aus Skelett, Schwanz und Kopf, aufbewahrt. Mit einem dünnen Faden befestigt er sie provisorisch an den Wandleisten des Galerieraumes, so dass sie weit oben, von der Decke herab mit dem Kopf nach unten an den Wänden hängen. Die Luft erfüllt sich mit „Fisch- und Verrottungsgestank“³⁶⁰. Auf seiner Jeans trägt er unterhalb der Knie zwei aufgenähte Trockenfischchen, Chaplins aus Neufundland. Einer ist mit dem Kopf nach oben, der andere mit dem Kopf nach unten auf dem Stoff befestigt. Das fischverfettete Einwickelpapier zerreißt Beuys in DinA 5 Formate. Er reibt sich Asche und Holzkohle ins Gesicht und hängt sich drei Kassettenrekorder um, aus denen „ein musikalisches Kauderwelsch“³⁶¹ ertönte.

Mit Bleistift setzt er „Gebratene Fischgräte (Hering)“ auf die Papiere. Signiert und stempelt sie³⁶², versehen mit laufenden Nummern sind sie zu Zertifikaten erhoben und das Heringsskelett wird zum Kunstwerk. In einer Ecke der Galerie lehnt ein Stock, den er bereits in der Aktion „Celtic (Kinloch Rannoch) Schottische Symphonie“ (Edinburgh 1970) verwandt hatte. Er nimmt ihn, stützt sich ab, die linke Hand unter das Kinn haltend und harrt aus: drei Stunden lang.³⁶³

³⁶⁰ Krüger 1970, S. 11.

³⁶¹ Krüger 1970, S. 11.

³⁶² Der Stempel enthält folgenden Wortlaut: Organisation der Nichtwähler, Fluxus Zone West, Hauptstrom.

³⁶³ Im Anschluss an die Aktion wurden die Kaufzertifikate verlost und die Fischgräten für 200 DM/Stück verkauft. Beuys wollte sie erst verschenken, Spoerri jedoch zumindest die Unkosten zurückerhalten, was mit dem Verkaufserlös von 25 Objekten  200 DM geschah.



Abb. 910 Aktion „Freitagsobjekt »1a gebratene Fischgräte«, 1970

Die Aktion eröffnet die gleichnamige Ausstellung, wobei Aktion und Aufbau ineinander fallen. Vorgefertigt sind einzig die Fischgräten in gebratener Form. Auch die Herstellung eines Multiples, das „Freitagsobjekt »1a gebratene Fischgräte«“ ist Teil der Aktion. Die vorbereitenden Maßnahmen, wie Aufbau, Produktion eines Multiples, zur Kunstaktion hinzunehmen, zeigt eine gleiche Wertschätzung aller Arbeitsschritte. Damit arbeitet Beuys gegen bestehende Wertmaßstäbe. Jenseits bestehender Handlungsmuster tritt er mit neugieriger Unvoreingenommenheit an den Hering heran, ein Tier, das jeder Mensch kennt. Beuys Wahl allerdings ist überraschend. Sie kehrt althergebrachte Gewohnheiten um. Nicht die Heringsfilets sondern der vermeintliche Abfall wird als Lebensmittel bester Qualität, so verrät das Gütesiegel „1a“, vorgestellt. Die meisten Besucher sahen lediglich „banale“ Fischgräten, Lebensmittelreste und keinen weite-

ren Nährwert, und ergriffen dennoch die Gelegenheit, offenkundig sehr preisgünstig ein Beuyssches Werk zu erwerben.³⁶⁴

Durch die Wertschätzung des vermeintlichen „Abfalls“ dreht Beuys zunächst die herkömmlichen Strukturen des Denkens und Einordnens um und hinterfragt sie auf diese Weise. Wahrnehmungen aus anderen Perspektiven ins Spiel zu bringen, ist das Anliegen eines jeden Künstlers und so auch und besonders das von Joseph Beuys. Doch mit seiner Aktion „Freitagsobjekt »1a gebratene Fischgräte«“ und dem Ausstellungsaufbau vor Publikum gelingt es ihm darüber hinaus dies geradezu didaktisch vorzuführen. Was heute, aus der Retrospektive vielleicht banal klingen mag, war für war für das damalige Publikum nicht nur neu, sondern auch aufwühlend. Zahlreiche Besucher der Ausstellung beschwerten sich über die vermeintliche Kunstlosigkeit des Objektes und den Preis von 200 DM pro Stück. Im Katalog zur Aktion ist davon viel die Rede. Die Menschen verließen die Ausstellung und meinten, Beuys wolle sich nur wichtig machen.

Keiner der Besucher hat sich beispielsweise dafür interessiert, welche Fischart Beuys hier ausgestellt hat. Gleichwohl hätte ihnen die Kenntnis, dass es sich um Heringe handelte, eine ganze Reihe wichtiger Informationen über mögliche Sinnstrukturen geliefert: Wie bereits erwähnt, hätten sie aus dem Umstand, dass es sich mit dem Hering um einen preiswerten Fisch handelt, der ein Grundnahrungsmittel nicht nur für Küstenbewohner darstellte, weiter überlegen können, um was für eine „Nahrung“ es sich hier wohl handelt oder es hätte sie die Naturkenntnis, dass Heringe in Schwärmen auftauchen, dazu gebracht, Rückschlüsse über Gesellschaftliches anzustellen. In früheren Zeiten war eine genaue Kenntnis der Natur und ihrer Rhythmen absolut notwendig, um überleben zu können. Mit der Industrialisierung und einer auf Maschinen beruhenden Nahrungsgewinnung verliert sich dieses Wissen jedoch zunehmend.

³⁶⁴ Die 25 Fischgräten wurden zu einem Preis von DM 200,- verkauft. Allerdings musste man zuvor dafür durch ein Los ausgewählt worden sein.

Heringe waren von je her Fische, die sich „Jedermann“ leisten konnte. Sie waren der preiswerte Fisch des kleinen Mannes und des täglichen Lebens, die nahrhaften Filets lieferten wichtiges Eiweiß und Fett.

Abgepackt in beschrifteten Tüten des Tiefkühlfachs oder mit entsprechenden Schildern versehen, sind Lebensmittel leicht identifizierbar. Eine genaue Kenntnis ihrer Eigenarten ist nicht mehr nötig, andere haben dies bereits massentauglich abgenommen. Daher war (und ist auch heute noch) nur wenigen die Benennung der Fischarten möglich. Ein solides, ehemals weit verbreitetes Grundwissen ist nicht mehr vorhanden. Das bringe, so Beuys, eine grundlegende Interesselosigkeit mit sich,³⁶⁵ die letztlich zum Verlust des Unterscheidungs- und damit auch Beurteilungsvermögens führt³⁶⁶.

Diese Beobachtung, ebenso wie das Bedauern über eine verloren zu gehende Kenntnis über die Natur, die damit gegebenen Möglichkeiten einer natürlichen, auf Nachhaltigkeit und Verwertung von allem bedachten Ernährung, bilden die Basis für seine Aktion.

Beuys zeigt die „Essentia“,³⁶⁷ den Aufbau des Fischskeletts, eines der Merkmale, anhand derer die Möglichkeit zur Unterscheidung gegeben ist. Und nicht zufällig stellt er genau das aus, was unter der Oberfläche liegt. Auf den ersten Blick unsichtbar, wie es auch geistige Aktivität und wache Neugier sind. Sie sind die Voraussetzung für das Aufnehmen und Verarbeiten von Informationen, um überhaupt eine „reale Idee“ von den Dingen zu erhalten. Da diese Eigenschaften den meisten Menschen durch ihren funktionalen Alltag nach und nach abhanden kommen, fehlt die „elementare Haltung zum Leben.“³⁶⁸ Entscheidungen werden im Vorfeld abgenommen oder abgesichert. Beuys verweist auf unsere Vorliebe Versicherun-

³⁶⁵ Beuys/Spoerri 1970, S. 52f.

³⁶⁶ Vgl. Auch Jünger, der auf die neuen Duktus der Wissenschaften abhebt, in dem die Typenlehre zugunsten dynamischer Systeme aufgegeben werden, Vgl. Kapitel 4.3.1.

³⁶⁷ Beuys/Spoerri 1970, S. 51.

³⁶⁸ Vgl. Beuys/Spoerri 1970, S. 53.

gen abzuschließen und andere Möglichkeiten, den Menschen in eine immer größer werdende Passivität zu versetzen.

Die Schnelligkeit, mit der aus Wahrnehmungen Handlungen werden, zeigt eine zunehmend typisch werdende Verhaltensweise von Menschen in Industriegesellschaften. Diese führt zugleich zu einer größeren Oberflächlichkeit und zu Einseitigkeit. Beuys durchbricht beides und kreiert vor allem anderen eine Zeitlichkeit, die sowohl dem Augenblick als auch der Dauer neue Aufmerksamkeit entgegen zu bringen vermag.

Mit den Fischgräten integriert er darüberhinaus ein weiteres großes Thema, nämlich den Kreislauf von Werden und Vergehen. Alles wird zur Ausscheidung, selbst die eigenen Gedanken werden, kaum formuliert, ausgeschieden, einem Verfall preisgegeben.³⁶⁹

Auffällig ist allerdings die Einprägsamkeit seiner Aktionsbilder. Allein die Fotografien haben noch heute eine enorme Wirkung und Ausstrahlung. Die einfache Herstellung der Exponate, das Braten der Tierreste, und ihre schlichte Präsentation, einfache Fäden, mit denen sie zur Aufhängung gebracht wurden, konzentrieren die Aufmerksamkeit auf die Objekte und den Künstler. Die Bilder, Fischgräten an den Wänden, sowie während der Aktion die getrockneten Fische auf der Jeans, das schwarz eingefärbte Gesicht des Künstlers und das lange, auf einem Stock aufgestützte Stehen gelangen über ihre Schlichtheit zu einer hohen Verdichtung. Ihre Kargheit und ihre Ungewohntheit machen sie zu einprägsamen, leicht zu erinnerbaren Bildern. Das Durchhaltevermögen von Beuys, über drei Stunden stehend auszuharren, verleiht ihnen, auch ohne das Wissen um sein erkranktes Bein, zusätzlich Nachdruck.³⁷⁰

Das Maß der Schlichtheit der Aktion reduzierte sich im Anschluss an diese in der laufenden Ausstellung noch weiter. Wer die Räume nicht mit achtsamer Aufmerksamkeit betrat und sich nicht genügend Zeit ließ, oder wer

³⁶⁹ Vgl. Beuys/Spoerri 1970, S. 54.

³⁷⁰ Beuys/Spoerri 1970, S. 33.

von gut sichtbar auf den Wänden angebrachten Exponaten ausging, sah die gleich unterhalb der Decke an der Wand angebrachten Fischgräten nicht. Daniel Spoerri wurde daher angesichts der vermeintlichen Leere häufig gefragt, ob er eventuell umbauere.³⁷¹

Die Kraft dieser Aktionsbilder, sowie die Quelle ihrer Wirkmacht sind allerdings nicht nur in der Reduktion und Ungewöhnlichkeit zu suchen, sondern sind vor allem einer tief verankerten symbolgeschichtlichen Tradition geschuldet.

5.1.1 Der Fisch

In nahezu allen Kulturen ist der Fisch nicht nur ein wichtiges Nahrungsmittel, sondern besitzt ob seiner Fähigkeit, sich in einem in Bezug zum Menschen anderen, fluiden Medium zu bewegen, auch eine enorme Symbolkraft, die in zahlreichen Religionen, vor allem aber im Christentum, sinnstiftende Bilder hervorgebracht hat.

Sowohl der Umstand, dass Fische mitunter in sehr tiefen Gewässern leben, die dem Menschen ohne technische Hilfsmittel nicht zugänglich sind, sowie ihr Auftauchen in Schwärmen, bilden wichtige Grundlagen ihrer symbolischen Ausdeutungen

Das Abtauchen in die Tiefe wurde nicht selten mit der Fähigkeit, in zwei Welten zu leben verbunden. In altorientalischen und ägyptischen Kulturen galten sie daher als Hoffnungsträger auf die Existenz eines Jenseits. Aufgrund ihrer starken Vermehrung werden sie mit den Göttinnen der Liebe und der fruchtbaren Natur in Verbindung gebracht.³⁷²

Von grundlegender Symbolik ist der Fisch im Christentum. Es beginnt mit dem Akrostichon „Ichtuys“, jeder Buchstabe des griechischen Wortes „Fisch“ dient als Abkürzung für *Iesouw Christos Theou Hyios Soter*, übersetzt »Jesus Christus, Gottes Sohn, Erlöser«. Es wird als das geheime

³⁷¹ Beuys/Spoerri 1970, S. 19.

³⁷² Vgl. Biedermann 1994, S. 132.

Erkennungszeichen der Christen inmitten von feindselig gesinnten Heiden und Andersgläubigen aufgefasst. Bis zum Ende des 4. Jahrhunderts lässt sich das Fischsymbol im frühchristlichen Bereich nachweisen. Neben der Erklärung als Akrostichon, wird das Fischzeichen für die Christen aufgrund des Bades im Taufbecken (piscina, wörtlich: Fischteich), sowie aus dem Gleichnis der Aposteln als „Menschenfischer“ erklärt.³⁷³

Das Buch Jona des Alten Testaments erzählt von Jonas, wie er vom großen Fisch verschluckt und wieder ausgespien wurde. In der typologischen Bibelauslegung gilt dieses Ereignis des Alten Testaments als Verweis auf Tod und Auferstehung Christi. Damit ist der Fisch aus christlicher Sicht ein Symbol für die Auferstehung, für die Wiederkehr aus einer jenseitigen Welt.

Nicht zuletzt lässt der Titel der Aktion „Freitagsobjekt“ den Karfreitag und infolge dessen die Passionsgeschichte assoziieren.³⁷⁴ Beuys schwächt diese Verbindung im Gespräch mit Spoerri ab und verweist auf die etymologische Herkunft des Wortes „Freitag“, indem er den Bedeutungsradius um die germanische Mythologie erweitert. Freitag, „die altgermanische Bezeichnung des sechsten Wochentages, ist eine Lehnübersetzung. Sie geht auf die Göttin Frijja, der Gemahlin Wotans zurück, die die Germanen der römischen Liebesgöttin Venus gleichsetzen.“³⁷⁵ Eine versteckte Anspielung auf die für das Schaffen Beuys so wichtigen Begriffe der Wärme und Liebe kann hier assoziiert werden.

Ein weiteres Mal verweist Beuys auf Christus, als er mit Daniel Spoerri die Platzierung der kleinen Chaplinfische auf der Hose unterhalb des Knies bespricht.:

³⁷³ Vgl. Biedermann 1994, S. 143.

³⁷⁴ Im Gespräch mit Spoerri erwähnt Beuys, dass er früher häufiger zum Fischfang gegangen sei. Dies veranlasste Dirk Stemmler Beuys in Analogie zu Petrus zu setzen. Vgl. Stemmler 1992, S. 549, Darüber hinaus werden mit den Fischen Eucharistie und Taufe angesprochen. In ihnen gilt das Symbol des Fischfangs als Errettung der Gläubigen.

³⁷⁵ Duden, Das Herkunftswörterbuch, Mannheim Wien, Zürich, 4. Auflage, 2007, S. 235.

„... es hat noch sogar [...] zu den Körperorganen einen Bezug, und zwar stimmt es nicht ganz genau, denn das Zeichen für Fisch [...] der Alchimisten oder der [...] alten Tierkreiszuordnungen, wollen wir mal sagen, ist ja an sich die Füße, nicht; das Christuszeichen ist Fuß.“³⁷⁶

Die Fische platzierte er allerdings auf Höhe der Schienbeine, was dem Tierkreiszeichen des Wassermanns entspräche. Verbindet man das Gespräch mit Spoerri und die Aktion zu einer inhaltlichen Einheit, so werden die Fische zum Bindeglied von Astrologie und christlicher Heilsgeschichte und zeugen erneut von einer Vorstellung eines ganzheitlichen Plans, der alle Denkmuster und Geschichtsverläufe in sich aufnimmt.

„Die »coniunctio aurea« der Planeten Jupiter und Saturn, fand im Jahr 7 v. Chr. (dem vermutlich echten Geburtsjahr Christi) dreimal im Tierkreiszeichen der Fische statt, der Frühlingspunkt lag ebenfalls in diesem Zeichen. Jesus wurde [in esoterischen Kreisen, Anmerkungen S.K.] als erste Verkörperung des Weltzeitalters der Fische gedeutet. Die Neubekehrten wurde als pisciculi (Fischlein) angesprochen, im Anschluss an den Ichthys (so bei Tertullian, 150 – 230 n. Chr), und der Fisch selbst wurde, zusammen mit Brot, als Symbol des Abendmahles angesehen. Die christliche Spekulation wies auch darauf hin, daß bei der urzeitlichen Sintflut die Fische nicht vom Fluch Gottes betroffen waren und Christen durch das Taufbad ihnen gleich wurden.“³⁷⁷

Zurück zum Gespräch mit Daniel Spoerri: Noch im selben Satz, indem sie die Platzierung der Fische besprechen, holt Beuys die Astrologie mit ein:

„Denn wenn man ja feststellt, daß unser Zeitalter von der Zeit ... von dem Zeichen der Tier – eh – von dem Zeichen des Fisches aufsteigt in das Zeichen des Wassermannes, stimmt es sogar so, sagen wir mal, als Weltuhr, wenn man es so sagen will, nicht?“

³⁷⁶ Beuys/Spoerri 1970, S. 28.

³⁷⁷ Biedermann 1994, S. 143.



Abb. 13
Korrespondenzen der
Tierkreiszeichen und Körperteile.
Erhard Ratdolt, Flores Albumasaris, 1488

Mit der Körperbezeichnung greift Beuys eine weitere, tief verankerte Auffassung auf, wonach der Mikrokosmos den Makrokosmos spiegelt, der Mensch demnach Entsprechungen zum Kosmos aufweist. Dazu treten Vorstellungen des ewigen Kreislaufes: Laut astrologischen Berechnungen wechselte man um 1950 vom Fischzeitalter, welches ca. 40 v. Chr. begann, in das des Wassermanns.³⁷⁸ Die Popularität dieses Gedanken zeigt

³⁷⁸ Schult 1971, S. 606 f.

„Mag die moderne Astronomie von Lichtjahren im Kosmos reden, - der ganze unendliche Kosmos wird doch nur als irdische Wirklichkeit betrachtet und erlebt. Ähnlich steht es mit dem Zeiterleben. Die antiken und mittelalterlichen Völker wußten in apokalyptischen Bildern das zukünftige Wiedereingehen der Zeit in den Ewigkeitsbereich der Weltvollendung. Für den in der Illusion moderner Wissenschaftlichkeit befangenen Menschen aber ist auch die Tiefendimension der Ewigkeit verlorengegangen, und das Zeiterleben ist zusammengeschrumpft auf die in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aufgespaltene Unendlichkeit, um einen Ausdruck Hegels zu gebrauchen. Oberflächlich, ohne Tiefendimension, erlebt der moderne Mensch die Zeit und den Kosmos.“
Schult 1971, S. 662 f.

sich spätestens Ende der 60er Jahre als das Musical „Hair“ seine großen Erfolge feierte. Im Refrain des Eröffnungsliedes *Aquarius* wird auf das neue Wassermannzeitalter hingewiesen, im weiteren Text wird es gepriesen.³⁷⁹

Die Berechnungen für den Wechsel eines Zeitalters zum nächsten gehen weit über das Zeitalter der Menschheit hinaus. Sie beinhalten die Vorstellung und hierin die Gewissheit gesetzmäßiger Verläufe, in die die Zeit der Menschen auf Erden eingebettet ist. Ein konstanter, ewiger Energiefluss wird dabei vorausgesetzt, aus der die Lebenszeit schöpft.³⁸⁰

Durch die entgegen gesetzte Ausrichtung der Chaplinsche auf Beuys' beiden Hosenbeinen beschreiben sie einen Kreislauf und ähneln damit dem astrologischen Bild des Sternzeichens der Fische, das als in entgegengesetzter Richtung schwimmende Fische dargestellt wird.

³⁷⁹ Das Hair US-amerikanische Musical (Untertitel *The American Tribal Love/Rock Musical*) wurde am 29.4.1968 am Broadway uraufgeführt und entwickelte sich zu einem der erfolgreichsten Musicals überhaupt. Buch und Liedtexte stammen von Gerome Ragni und James Rado, Musik von Galt MacDermot. Das heute zu den Evergreens zählende Medley „Aquarius/Let the Sunshine“ der Gruppe „The Fifth Dimension“ (Erstveröffentlichung am 8. März 1969) belegte kurz nach seinem Erscheinen in den US-Charts über sechs Wochen Platz Eins. Der Refrain lautet: „This is the dawning of the age of aquarius | Aquarius! | Aquarius! | Harmony and understanding | Sympathy and trust abounding | No more falsehoods or derisions | Golding living dreams of visions | Mystic crystal revelation | And the mind's true liberation | Aquarius! | Aquarius!“ Siehe auch Kuni 2006. Bd. 1. S 469, FN 120. „Die Rede von der Heraufkunft des nach esoterischen Vorstellungen mit einer Heilserwartung belegten "Wassermannzeitalters" – die in den siebziger u. achtziger Jahren d. 20. Jh. durch die "New Age"-Bewegung wieder aufgegriffen wurde (markant etwa schon im Song Aquarius aus dem Musical Hair von 1969; prägend das Buch von Spangler 1971/1978) – spielt insb. in den theosophischen Schriften H. P. Blavatskys eine prominente Rolle und begegnet uns auch bei Steiner mehrfach. Lt. Schneede 1994, S. 275, soll Beuys "Aquarius" auch als alternativen Titel für die Aktion Celtic +~~~ (1971) in Erwägung gezogen haben; schon für 1965 – mithin korrespondierend mit der New Yorker Dat. – ist eine Kalendernotiz belegt, in der Beuys schreibt: "Wassermannzeitalter = Zeitalter der Fülle / Unerschöpflichkeit der / Hilfsquellen dieses / Planeten. / Die einzige mir bekannte / Person die mit beiden / Füßen schon in dem neuen / Zeitalter steht. ", zit. n. Schneede 1994, S. 275.“

³⁸⁰ Vgl. auch Graevenitz 1984, S. 42: „[Beuys] zeichnet für dieses Gespräch auch nun wieder ein Schema, um den Platz des alchemistischen Goldes zu erläutern. In seinem Schema werden zumeist alle energetischen Kräfte miteinander verglichen. Alle in amorpher Materie gespeicherte Energie setzt Beuys mit den menschlichen Treiben und dem Willen gleich. Sobald die natürlichen Energien oder der menschliche Wille genutzt würden, kämen Prozesse, Produktion, Aktion, Bewegung oder auch Herzrhythmen in gang, gleich, ob es sich nun um sichtbare oder unsichtbare Prozesse handeln würde.“

Sternzeichen wurden und werden als aussagekräftige Symbole gedeutet, über deren Gehalt Rückschlüsse auf das Wesen einer Person getroffen werden können. Sie werden darüber hinaus als Parameter angesehen, über die sich Aussagen auch über charakterliche Grundmerkmale einer Person treffen lassen. Für eine komplette Horoskoperstellung, die allenfalls als Grundlage für Aussagen über einen potentiellen Lebenslauf eines Menschen gelten können, spielen Ort und Zeit der Geburt eines Menschen die entscheidende Rolle.

Horoskope und Vorhersagen, die auf ihrer Basis getroffen werden, sind zwar unwissenschaftlich und beruhen keinesfalls auf gesicherten Fakten – weder auf astronomischen noch auf astrologischen überprüfbaren Berechnungsgrundlagen. Dennoch haben sich ihre Bildhaftigkeit und ein Interesse an ihnen als bedeutsame Richtungsweiser bis in unsere heutige Zeit erhalten.

5.1.2 Asche

Ein wesentliches Merkmal der Aktion „Freitagsobjekt. »1a gebratene Fischgräte« ist das geschwärzte Gesicht des Künstlers. Indirekt haben sogar auch die Fische einen Bezug zum geschwärzten Gesicht: Denn im alchemistischen Kontext stellen zwei Fische in einem Fluss das Bild der Uressenzen Sulphur und Mercurius in aufgelöster Form dar. Vielleicht ist es Beuys deshalb so wichtig gewesen, die „Chaplins“ auf seinen Hosenbeinen in der Schwimmrichtung darzustellen.³⁸¹ Sulphur und Mercurius heißen wörtlich übersetzt: „Schwefel“ und „Quecksilber“. In der Symbolsprache der Alchemie handelt es sich hierbei um zwei Uressenzen oder „Elemente“ im Rahmen eines Dualsystems, das jegliche Materie aus diesen beiden Bestandteilen zusammen gesetzt sieht. Das heißt, jede Materie besteht nach diesen Grundannahmen aus dem „Brennenden“ und dem „Flüchtigen“ in unterschiedlichen Reinheitsgraden und Mischungsverhältnissen.

In gereinigter Form und unter Erhöhung des Gehalts des geistähnlichen Mercurius sollte es nach alter Annahme sogar möglich sein, Gold herstellen zu können.

Durch Paracelsus (1493-1541) oder den historisch nicht fassbaren und näher bestimmbaren Alchemisten Basilus Valentinus (14??-unklare Lebensdaten) wurde als weiteres, so genanntes „philosophisches“ Element, „Sal“ – wörtlich übersetzt: Salz – hinzugefügt. Dieses bildete die so genannte „Greiflichkeit“ oder das zurückbleibende Relikt. Wenn Holz verbrennt, dann stammt die Flamme vom Sulphur, Mercurius steigt als geistiges Element im Rauch auf und als Asche zurück bleibt das greifbare Sal.³⁸²

³⁸¹ So antwortet er auf die Frage, wie die Fische aufgenäht waren: „Ja, aber in Schwimmrichtung“ Beuys/Spoerri 1970, S. 27.

³⁸² Vgl. Biedermann 1994, S 142 f.

Beuys Fische auf der Hose in eine alchemistische Bild- oder Symboltradition zu stellen, ist also nicht abwegig.³⁸³ In der Bleistiftskizze „Evolution“, die er vier Jahre später anfertigte, sind Sulphur, Mercurius und Sal, in gleicher Reihenfolge den Planeten Saturn, Sonne und Mond gegenübergestellt.³⁸⁴ Den Begriffspaaren wiederum sind Linienknäuel, Herz und Dreieck zur Seite gestellt. In einer weiteren Zeichnung, der „Partitur für Koepplin“, übersetzt Beuys diese mit Energie/Willen, Seele/Empfinden und Idee/Denken/Form.

Daraus ergeben sich folgende Zusammenstellungen. Sulphur, Saturn, Energie, Wille als eine Bedeutungsgruppe, Mercurius, Sonne, Seele, Empfindung, als zweite und schließlich Sal, Mond, Denken, Form.³⁸⁵ Die Grundlagen für dieses Denken hat Beuys offenbar schon früh entwickelt.

³⁸³ Verena Kuni hat sich mit diesem alchemistischen Theorem bei Beuys ausführlich befasst. Vgl. Kuni 2006. Außerdem die Dissertation von Stephan Malaka, Malaka 2008.

³⁸⁴ Zur Bedeutung der Alchemie im Werk von Beuys siehe Arici 1993, S. 238, Koepplin 2005, S. 182 - 185, und besonders Kuni 2006 und Malaka 2008.

³⁸⁵ Die Nennung von Saturn, Sonne und Mond geht auf Rudolf Steiner zurück, wie Harlan nachweist: „In der »Geheimwissenschaft« wird geschildert, wie in einem ersten Verkörperungszustand die Erde ein Wärmewesen war; es wird »alter Saturn« genannt (Zeichnung unten links). Damals wird der Keim für den Stoffesleib des Menschen gebildet. Ein zweiter Zustand der Erde, die »alte Sonne«, bringt Licht und Luft hervor und darin die Anlage zum Lebensleib. Ein dritter Zustand, »alter Mond« genannt, bringt hervor und scheidet die Wasser unter der Feste und die Wasser über die Feste (um mit der Sprache des Schöpfungsmythos des Elohisten in der Genesis des Alten Testaments zu sprechen) und schließlich entsteht die heutige »Erde«, in ihrem Entstehen die früheren Entwicklungszustände wiederholend. Die Evolution wird über diese Erde hinaus fortschreiten: Wie das neue Testament vom Neuen Jerusalem spricht, so Steiner vom Jupiter (Zeichnung unten rechts), dem ein Venus- und ein Vulkan-Zustand folgen wird.“ Harlan 1985, S. 64.

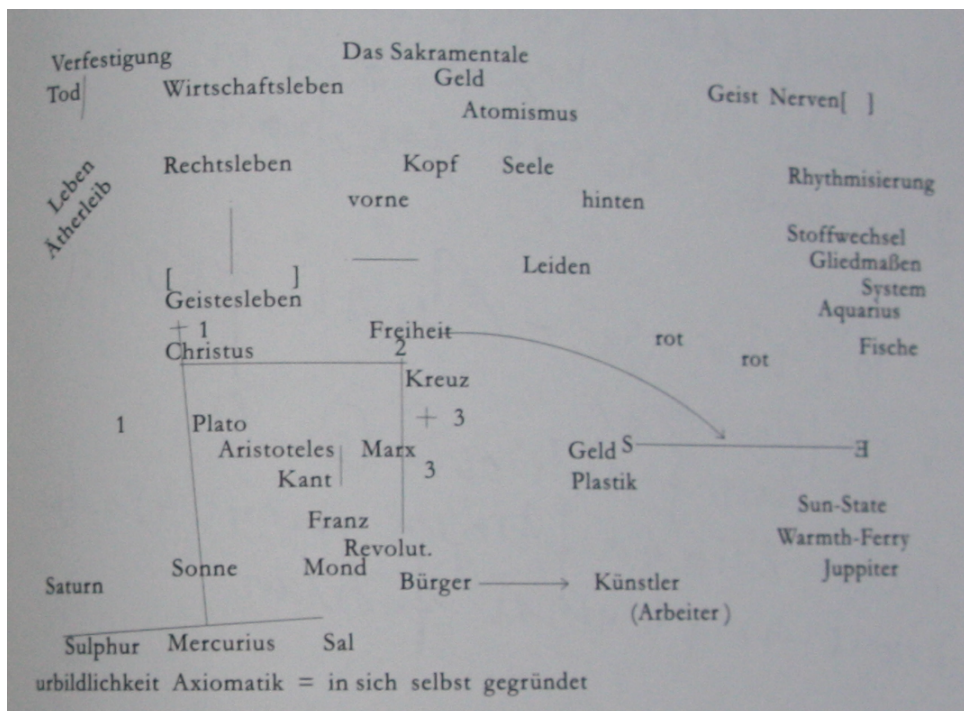
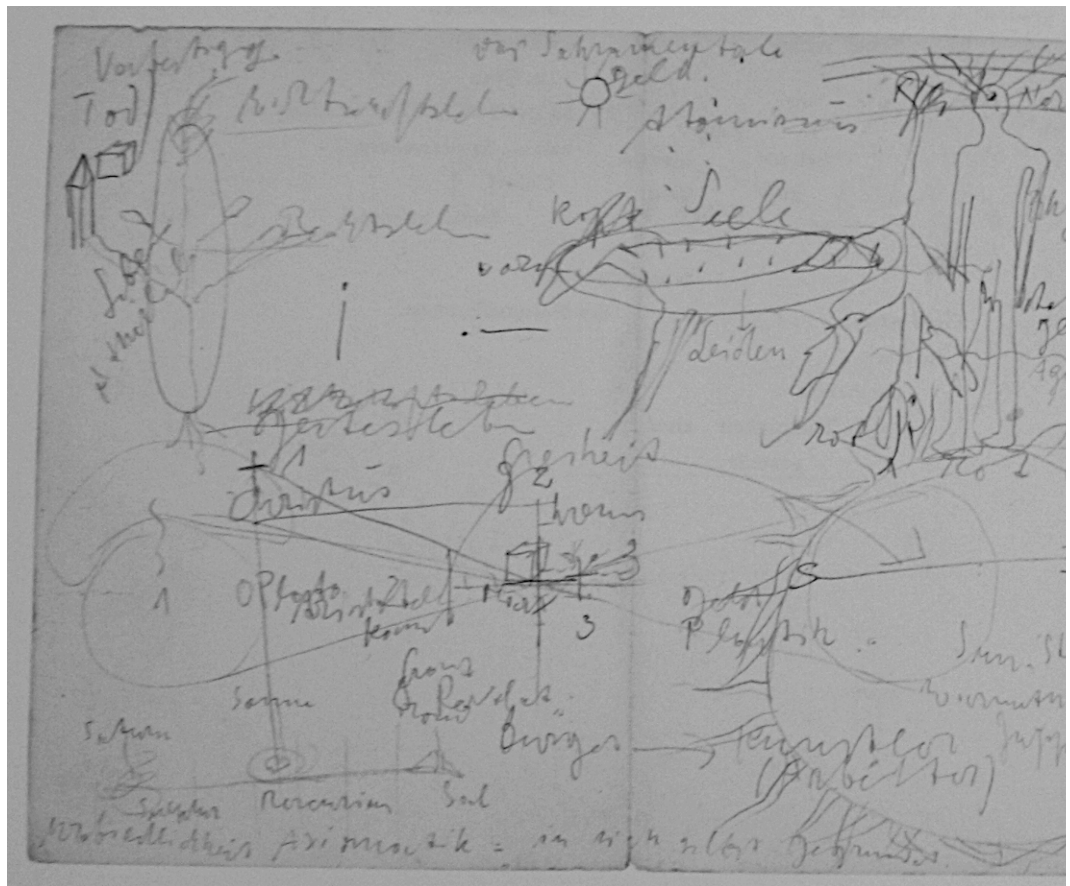


Abb. 14 „IV, 15“, 1974 und die Schreibmaschinenabschrift des Notats

Dazu schreibt Harlan:

„Wohl schon 1947 entwickelt Beuys lesend-zeichnend den Grundgedanken seiner Plastischen Theorie, angeregt von Rudolf Steiners Ausführungen für Mediziner zu einer neu zu denkenden Alchemie, die dieser im Speziellen an den Gestaltungsprozessen und der Physiologie von Pflanze und Mensch darstellt und die Beuys auf alle Daseins-ebenen erweitert. »Sal«: Steiner hebt als eine physiologische Tendenz die Kristallisation, Erstarrung, Verknöcherung, Verhärtung, Verholzung heraus. Mineralisch realisiert sich dieser Prozess in der Kristallisation, organisch-botanisch besonders in der Wurzelbildung und in jeder charakteristischen Form von Blatt und Blüte, organisch-zoologisch in der Knochenbildung, in der Kapselbildung des Schädels und in der Nervenbildung, seelisch-philosophisch in der Conclusio; im Begriffe, Urteile, Definitionen, Formeln ausbildenden Denken. So schreibt Beuys FORM, DENKEN, BEGRIFF, BESTIMMTEIT, ORDNUNG oder auch KÄLTE an die rechte Seite seiner Diagramme zur Plastischen Theorie. Alle dieses Einzelprozesse sind zusammenzufassen im Begriff SAL, wie ihn Steiner in seiner neuen Alchemie entwickelt. Als Zeichen setzt Beuys in seinen Diagrammen die offene Ecke eines kubischen Raums und den geschlossenen Kubus. »Sulphur«: Polar dazu steht der SULPHUR-Prozess. Elementar tritt er im Feuer auf, das **dinglich Gestaltetes verascht** [fett, S.K], chaotisiert. Organisch tritt er in den Blühprozessen auf. Alle Stoffwechsel- und Wärmeprozesse gehören physiologisch dazu. Beuys kennzeichnet diesen Pol mit den Begriffen CHAOS, UNBESTIMMT, mit FETT, ENERGIE und WÄRME und, wenn er die seelische Seite des Sulphurprozesses meint, mit WILLE. Als Zeichen setzt er ein chaotisches Linienknäuel. [Hervorhebungen mittels Großschreibung, Harlan]“³⁸⁶

Sal ist demnach das Zeichen der Erstarrung, ein Hinweis auf den aktuellen Zustand unseres Denkens, auch symbolisiert durch die offene Ecke

³⁸⁶ Und führt weiter aus: „»Mercurius« Der MERKUR-Prozess zwischen den beiden Polen entspricht allem Fließendem, Strömend-Mäanderndem, Ausgleichend-Vermittelndem, wie es elementar im Wasser begegnet. Im Lebendigen ist er das Wachsen selbst und die Bildung und Umbildung der Formen: die Metamorphose; im Menschen das Pulsieren von Blut- und Atemstrom zwischen unten und oben, zwischen außen und innen. Seelisch ist er das Fühlen, das Ein- und Mitfühlen, vermitteln, das Gespräch und die im Gesprächsaustausch begründete Rechtssphäre. Beuys kennzeichnet den Mercurius durch Wörter wie BEWEGUNG, GEFÜHL, FÜHLEN SPRACHE. In diesem Bereich schreibt er auch KREATIVITÄT und FREIHEIT. Als Zeichen setzt er eine dynamisch geschlungene Linie zwischen Chaos und Form.“ Harlan 2006, S. 365.

eines Kubus. Zugleich ist sie ihm ein Symbol der „mechanistic tendency of human mind“.³⁸⁷

„Beuys sieht unser gegenwärtiges Leben in einer Todeszone, in einem absterbenden Prozeß. Wenn nun der Kopf geschwärzt ist, bezieht sich dieser Ausspruch vor allem auf das Denken. Allerdings hält Beuys den Todescharakter der Gegenwart für überwindbar.“³⁸⁸

Asche deutet zwar auf die Vergänglichkeit des Menschen, wie überhaupt aller irdischen Substanzen und Formen, mit ihr verbindet sich aber ebenso die Hoffnung auf neues Leben: Phoenix erfährt durch das Feuer seine Läuterung und steht verjüngt aus der Asche wieder auf. In jedem Tod liegt also die Chance eines Neuanfangs und Wandels, und so ist der Sulphurprozess mit seiner Chaotisierung des Materiellen auch als Neubeginn zu deuten. Er ist gewissermaßen die Voraussetzung für eine veränderte, neue Art des Denkens.

Geht man von der klassischen Deutung nach Paracelsus aus, in der Sal für das steht, was zurück bleibt, so sind es vor allem Taten und Gedanken, die über den Tod hinaus bestehen. Analog zu einem Ausspruch des Lyrikers, Theologen und Arztes Angelus Silesius (1624 - 1677): „Wer nicht stirbt, bevor er stirbt, der verdirbt, wenn er stirbt“, den Beuys 1971 auf einer kleinen Zeichnung notiert,³⁸⁹ schafft Beuys hier ein eindringliches Bild dafür, dass allein Denken und Handeln fortdauernde Wirkung entwickeln können. Dies gilt über große Zeiträume hinweg. Ernst Jünger hatte diese Wirkung von Gedanken über große Zeiträume hinweg am Beispiel von Sokrates deutlich gemacht,³⁹⁰ Beuys verweist im gleichen Sinnzusammenhang im Gespräch mit Carla Bodemann-Ritter auf Aristoteles.³⁹¹ Das Denken der genannten Philosophen hat bis heute nicht von seiner Relevanz eingebüßt. Verwebt man die beiden Vorstellungen alchemistischer Prägung zu einer, so ist die Asche im Gesicht und auf den Händen sowohl

³⁸⁷ Tisdall 1979, S. 72.

³⁸⁸ Angebacher-Rau 1998, S. 285.

³⁸⁹ Siehe Koeplin 1988, S. 20.

³⁹⁰ Siehe Kapitel 4.5.1

³⁹¹ Siehe Seite 19 dieser Arbeit.

ein Zeichen für den Ist-Zustand, für die Erstarrung des Denkens, als auch Appell an die Veränderung dieses Zustands. Beuys formuliert es kompromisslos: „Alles Gegenwärtige muß transformiert werden“.³⁹²

Der ausgeprägte Bildcharakter und die vielschichtigen Bedeutungen der Asche sind bestens geeignet, um die Notwendigkeit und die Bedeutung von Transformationen hervorzuheben. Hinzu kommt, dass Asche auch als ein archetypisches Bild gelten darf, das tief im „kollektiven Gedächtnis“ verankert ist. Solche Zusammenhänge zu betonen und damit erneut mit Leben zu füllen, ist eines der zentralen Anliegen, denen sich Beuys mit der Bildsprache seiner Werke widmet.

Das dafür nötige Denken und Bewusstsein ist allerdings in der allgemeinen Bevölkerung Mitteleuropas der 1960er und 1970er Jahren noch nicht entwickelt. Wie Beuys in einem späteren Interview erklärt, ist seine Bewusstseinsentwicklung „bis zum Knie“ gekommen. Ausgehend vom Fuß solle sich ein Prozess bis zum Kopf hin entwickeln.³⁹³ Der Kopf ist demnach noch lange nicht erreicht, zu vieles noch nicht zum Bewusstsein vorgebracht. Ein bestimmter Entwicklungsprozess ist noch nicht zu Ende gebracht. Auch der von Beuys während der Aktion häufig wiederholte Satz „Ich bin ein armer Mann“ scheint ein Hinweis auf einen unvollendeten Entwicklungsstand und damit verbunden, der Hinweis auf die Notwendigkeit einer Weiterentwicklung zu sein. Diese Vermutung wird durch weitere Bilder und Aktionen unterstrichen.

Während der Aktion „Freitagsobjekt. »1a. gebratene Fischgräte«“ wirkt das aschebedeckte Gesicht zunächst in der Wahrnehmung der Besucher schmutzig und ungepflegt. Damit erweckt Beuys ganz bewusst den Eindruck eines Außenseiters, der am Rande der Gesellschaft steht, sich vielleicht sogar absichtlich durch seine scheinbare Verwahrlosung von ihr abgesondert hat. Auch räumlich grenzt Beuys sich von den Besuchern der

³⁹² Zusammenfassung des Interviews mit Beuys vom 8. August 1979, zit. nach: Angerbauer-Rau 1998, S. 285.

³⁹³ Siehe auch Seite 143 dieser Arbeit.

Aktion ab, indem er in einer Ecke des Raumes steht. Mit dem wiederholt gesprochenen Satz: „Ich bin ein armer Mann“ lässt er das Bild eines Bettler assoziierbar werden,³⁹⁴ auch dieser ein Außenseiter der Gesellschaft. Die hier aufgerufene Armut ist jedoch nicht materiell zu verstehen, sondern als Metapher für die Entwicklung der persönlichen Reife.³⁹⁵ Auch in zahlreichen Märchen kommen Menschen mit rußigen oder geschwärzten Gesichtern vor. Sie stehen auch hier fast immer im Kontext der Motive der Armut und des Außenseitertums. Im Märchen haben die Figuren rußige Gesichter, die niedrige Arbeiten verrichten müssen. Ungeachtet ihrer gesellschaftlichen Herkunft liegen sie, ohne die Möglichkeit sich zu waschen, auf dem rußigen Ofen oder in der Asche in dessen Nähe. Erst über Umwege gelangen sie zum eigentlichen Ziel: Das grundlegende Motiv „per aspera ad astra“, durch Finsternis zum Licht - ein bekannter Topos menschlicher Vorstellung, lässt sich weit in die Menschheitsgeschichte zurückverfolgen.

„Das Märchen wird damit zu einem Bild der Entwicklung des Helden oder der Heldin von einer ungünstigen Ausgangslage, ausgelöst beispielsweise durch den Tod eines Elternteils, bis zur vollen Entfaltung der eigenen, zuerst gar nicht geahnten Fähigkeiten.“³⁹⁶

Die Märchenhandlung ist dabei weder zeitlich noch räumlich festgelegt. Es zählt allein die seelische Entwicklung und Reifung des Menschen.³⁹⁷ Zumeist besteht die Erzählung aus zwei Teilen. Im ersten Teil lösen sich die Hauptgestalten als Heranwachsende von ihren Eltern, um ihre eigenen Weg zu gehen. Die erste Partner-Bindung, die sie auf ihrem Weg zu sich selbst erleben, zerbricht jedoch wieder an ihrer Unreife. Es bedarf eines außerordentlichen Einsatzes, Thema des zweiten Teils, um sich endlich

³⁹⁴ Beuys/Spoerri 1970, S. 31.

³⁹⁵ Beuys/Spoerri 1970, S. 30 f.

³⁹⁶ Vgl. Lexikon der Symbole, hrsg. von Wolfgang Bauer, Irmtraud Dümotz, Sergius Golwin, Wiesbaden 1980, S. 232.

³⁹⁷ Nicht umsonst wird die Arbeit mit Märchen in der Psychologie als Therapie eingesetzt, um z. B. Ängste zu überwinden.

doch als verlässlicher Partner zu erweisen und die Verbindung “bis ans Ende ihrer Tage“ tragfähig zu machen.³⁹⁸

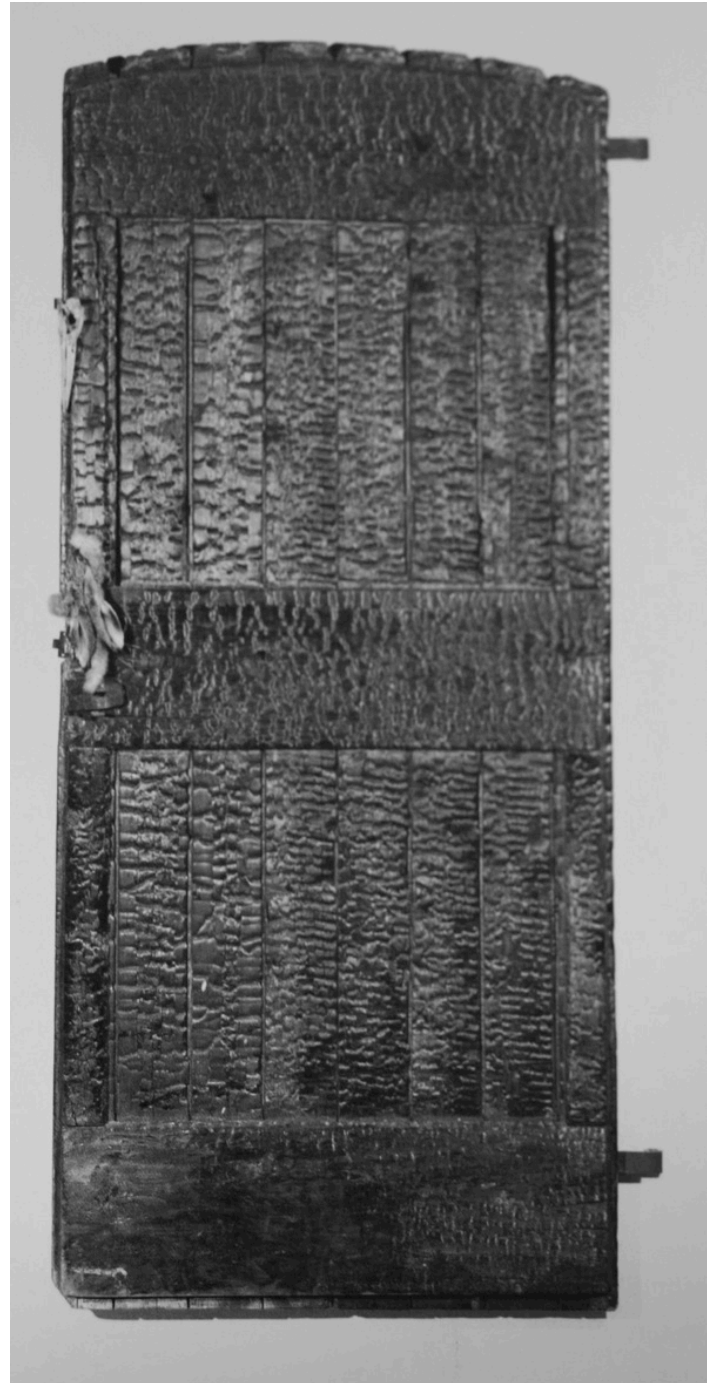


Abb. 15 Verbrannte Tür, Schnabel und Hasenohren, 1953.

³⁹⁸ Werner Scherf: Das Märchenlexikon, München 1995, Bd. I, XXVIII. Das Märchen hat seinen Sitz im Leben, um die alte Mahnung der Volkskunde aufzugreifen, stets nach der Bedeutung und Aufgabe ihrer Gegenstände zu fragen.

Überträgt man diesen Gedanken auf das Leben, sowie auf die Entwicklungsmöglichkeiten aus einer Krise heraus zu finden, lassen sich zahlreiche Parallelen auch zu anderen Arbeiten von Beuys ziehen. Da ist eine verkohlte Ateliertür, eine später als eigenes Werk ausgestellte Arbeit, die jedoch zunächst Auslöser einer schweren Krise im Leben des Künstlers darstellte. Denn sein Atelier in Düsseldorf-Heerdt wurde 1951, ohne dass der Künstler selbst dabei physisch zu Schaden kam, durch eine Explosion total zerstört. Die verkohlte Holztür machte Beuys später zu dem Werk: „Verbrannte Tür, Schnabel und Hasenohren“, das er als Sinnbild seiner in den Jahren 1954-58 durchlebten persönlichen Krise ausstellte. Hierzu Beuys:

„Zu dem Übergang und Neubeginn habe ich eine große Beziehung, Türen, also Öffnungen, (...) das hat mich immer interessiert. (...) die verbrannte Tür habe ich einmal in einem Interview mit Wulf Herzogenrath an den Anfang meiner Werke gestellt, weil sie sehr rasch und gewichtig auf den erweiterten Kunstbegriff zielte: mein Hauptthema.“³⁹⁹

Doch zurück zu den Märchen. Sie transportieren ebenso wie die Mythen in ihren Geschichten elementare Gefühle und Gedanken der Menschen. Man vermutet hierin auch den Grund dafür, dass zahlreiche Geschichten wie beispielsweise die von Aschenputtel in unterschiedlichen Sprachgemeinschaften unabhängig voneinander zur gleichen Zeit entstanden sind.⁴⁰⁰ Offenbar drückt sich menschliches Erleben jenseits aller kulturellen Prägung in ähnlichen Motiven aus, ein Umstand, der zum besonderen Gegenstand der Tiefenpsychologie wurde. Über die Analyse von Märchen und Mythen versuchte man Einsichten in die seelische Grundkonzeption und in das ›kollektive Unbewusste‹ des Menschen zu gewinnen.

³⁹⁹ Beuys zit. nach Kat. Beuys 2008, S. 30

⁴⁰⁰ Der Literatur Brockhaus, hrsg. und bearbeitet von Werner Habischt, Wolf-Dieter Lange und der Brockhaus-Redaktion, Mannheim 1988, Bd. II, Stichwort: Märchen, S. 560.

5.1.3 Carl Gustav Jung – archetypische Bilder und kollektives Gedächtnis oder der Unbewusste

Während der Beschäftigung mit den Fragen nach der Entstehung der individuellen Persönlichkeit, die Carl Gustav Jung zunächst noch in Zusammenarbeit mit Sigmund Freud in den 1910er Jahren erforschte, kristallisierte sich langsam die Idee eines „kollektiven Unterbewussten“ heraus. Anders als Freud, dem es um die Erforschung eines individuellen Unterbewussten ging, denen er sich mit Hilfe der Bilder, die in Träumen und Assoziationen der Patienten aufschienen, näherte, ging es Jung um eine allen Menschen gemeinsame „Struktur“, die sich in so genannten „archetypischen Bildern“ zeigte.

Carl Gustav Jung entwickelte während der Erforschung der Entstehung der individuellen Persönlichkeit eine Lehre des kollektiven Unbewussten. Es handelt sich dabei um eine gemeinsame psychische Struktur, die allen Menschen zugrunde liegt und die vor allem durch archetypische Bilder erkennbar wird.

Den Grundstein für seine Hypothese einer kollektiven Schicht des Unbewussten bildete seine Arbeit mit Schizophrenen und deren unbewussten, bildhaften Äußerungen. So notierte er 1906 die Beschreibung eines seiner Patienten vom Ursprung des Windes, die in enger Verbindung mit der Vorstellung eines Sonnenpenis' stand. Vier Jahre später, als er in seine Untersuchungen auch Mythologien mit einbezog, fand er dieselbe Beschreibung in einer neu erschienenen Publikation von Albrecht Dieterich (1910). Das Buch behandelt einen griechischen Papyrus, der der Mithrasliturgie zugeschrieben wird. Es ist sicher, dass sein Patient hiervon keine Kenntnis haben konnte.⁴⁰¹

Solche Zusammenhänge bestärkten Jung in seiner Annahme, dass es über die Grenzen der verschiedenen Kulturen hinweg Bilder geben müs-

⁴⁰¹ Vgl. Jung 1999, S. 55ff.

se, die immer wieder zur Erklärung von bestimmten Vorstellungen bemüht würden.⁴⁰²

Das kollektive Unbewusste kann so gefasst zunächst als Sammelbecken aller Archetypen gelten.

„Sie sind der Niederschlag alles menschlichen Erlebens“ so Jung, „bis zurück zu seinen dunkelsten Anfängen, kein toter Niederschlag [...], sondern lebendige Reaktions- und Bereitschaftssysteme, welche auf unsichtbarem und daher umso wirkungsvollerem Wege das individuelle Leben bestimmen.“⁴⁰³

Jung verwendete den Begriff des Archetypus unsystematisch, was eine genaue Definition erschwert. Zunächst sprach er von den Urbildern.

„Unter diesen »Urbildern« verstand Jung alle Mythologeme, Sagen- und Märchenmotive usw., die allgemein-menschliche Verhaltensweisen in ein Bild, ein anschauliches »Abbild« zu fassen vermöchten“, erklärt Jolande Jacobi, eine enge Mitarbeiterin Jungs. Jacobi führt weiter aus: „und denen wir als ein in ihrer Essenz typischen, universell vorkommenden und immer wiederkehrenden „Motiven“ begegnen können, welche in der Menschheitsgeschichte in unzähligen Formen Gestalt erhielten, von den ältesten Vorstellungen der Primitiven über die religiösen Ideen aller Völker und Kulturen bis zu den Träumen, Visionen und Phantasien moderner Individuen.“⁴⁰⁴

Seit 1919 nannte Jung diese Urbilder „Archetypen“ und erst seit 1946 unterschied er zwischen dem „Archetypus an sich“, der dem kollektiven Unbewussten angehört und nicht wahrnehmbar ist, und dem aktualisierten, wahrnehmbar gewordenen archetypischen Bild oder der archetypischen Vorstellung.⁴⁰⁵

Der „Archetyp an sich“ entzieht sich aufgrund seiner Zugehörigkeit zum kollektiven Unbewussten als unmittelbarer Untersuchungsgegenstand. Er

⁴⁰² Ähnliche Überlegungen hegten auch der Philosoph und Literat Walter Benjamin, der sich in Briefen kritisch zu Jungs Überlegungen geäußert hat und dessen Thesen eine längere Abhandlung widmen wollte, zu der es jedoch durch seinen Tod nicht mehr kam, sowie der Kunsthistoriker Aby Warburg. Auf beide kann hier jedoch nicht eingegangen werden.

⁴⁰³ Jung, zit. nach: Jacobi 1957, S. 42.

⁴⁰⁴ Jacobi 1957, S. 38 f.

⁴⁰⁵ Vgl. Jacobi 1994, S. 48.

ist, so Jung, „an sich unanschaulich.“⁴⁰⁶ Als inhaltsleere festgelegte Disposition bietet er „Möglichkeiten und Potentiale des Erlebens und Verhaltens“⁴⁰⁷ und ist damit Ausgangspunkt und Kern archetypischer Bilder. Diese entstehen durch Kontakt mit dem Bewusstsein und werden in dieser Berührung mit Inhalt und Bedeutung gefüllt. Daher sind diese als Ausdruckformen ungemein wandlungsfreudig und veränderbar. Bestimmte Grundstrukturen oder Verhaltensmotive tauchen kontinuierlich auf, wie beispielsweise weit verbreitete Rituale oder Symbole zeigen. Symbole sind in der Regel vielschichtige Bilder geistiger Ideen. Als klassische Beispiele gelten der Kreis (Symbol für Geschlossenheit, Ganzheit und Vollständigkeit, als Mandala in China, Indien, Tibet und in weiteren Kulturkreisen) und das Kreuz (vier Himmelsrichtungen, vier Elemente oder aber Mittelpunkt). Jacobi fasst diese Motive so zusammen:

„Die Motive der archetypischen Bilder sind in allen Kulturen, dem phylogenetisch bedingten Strukturanteil des Menschen entsprechend, die gleichen“ und führt an späterer Stelle weiter aus: „Ebenso stehen die Gestalten der Schlange, des Fisches, der Sphinx [...] für bestimmte Motive und Inhalte des kollektiven Unbewußten. In jeder einzelnen individuellen Psyche vermögen sie zu neuem Leben zu erwachen, ihre magische Wirkung auszuüben und sich zu einer Art »Individualpsychologie« zu verdichten, die eine eindruckliche Parallele zu den großen überlieferten Mythologien aller Völker und Zeiten darstellt und in ihrem Werden auch Entstehung, Wesen und Sinn jener gleichsam mit veranschaulicht und in seiner weitreichenden Bedeutung aufzeigt.“⁴⁰⁸

Jacobi weist hier nicht nur den Fisch als archetypisches Bild aus, sondern führt vor allem auch die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung an, die den archetypischen Vorstellungen inhärent ist und über die der Mensch sich wieder mit seinen Ursprüngen verbinden kann. Ausgang, Entwicklung und aktuelle Auslegung des archetypischen Bildes können so bewusst werden. Dies geschieht häufig in Traumbildern. Diese komprimierte Historie bietet den Menschen die Möglichkeit, ungute Entwicklungen zu erkennen und ein Bewusstsein über ursprüngliche und grundlegende Bedürfnisse zu er-

⁴⁰⁶ Jung, zit. nach: Jacobi 1957, S. 41.

⁴⁰⁷ Müller/Müller 2003, S. 32.

⁴⁰⁸ Jacobi 1994, S. 54.

langen. Dabei liegt den Archetypen, unabhängig vom Kontext, in denen beispielsweise die Fische oder auch die Asche auftauchen oder als Bild verwendet werden, eine zeitliche Komponente zugrunde, die das „Persönlich-Einmalige“ mit dem „Kollektiv-Typischen“⁴⁰⁹ oder den „zeitlosen Urgrund“ mit dem „empirischen Sein“⁴¹⁰ verbindet.

Diese Polarität von individuell und kollektiv, von Lebenszeit und Ewigkeit führt Jacobi, Jung zitierend, an anderer Stelle weiter aus:

„Das Leben des Archetypus ist im Vergleich zu unserer individuellen Zeitgebundenheit zeitlos und ohne Grenze. »Unser Leben ist ja dasselbe, wie es seit Ewigkeiten war. Es ist jedenfalls in unserem Sinne nichts Vergängliches, denn dieselben physiologischen und psychologischen Prozesse, wie sie dem Menschen seit Hunderttausenden von Jahren eigneten, dauern immer noch an und geben dem inneren Gefühl tiefste Ahnung einer ‚ewigen‘ Kontinuität des Lebendigen. Unser Selbst als ein Inbegriff unseres lebenden Systems enthält aber nicht nur den Niederschlag und die Summe alles gelebten Lebens, sondern ist auch der Ausgangspunkt, der schwangere Mutterboden alles zukünftigen Lebens, dessen Vorahnung dem innern Gefühl ebenso deutlich gegeben ist, wie der historische Aspekt. Aus diesen psychologischen Grundlagen geht die Idee der Unsterblichkeit legitimerweise hervor.« Und aus diesem Grunde kommt dem Archetypus, wie allem psychologisch Lebendigen, ebenfalls die Wesenseigenschaft des Bipolaren zu. Denn auch der Archetypus verbindet in sich, »nach rückwärts und nach vorwärts« gerichtet, gleichsam in ein Janusbild vereint, sämtliche Möglichkeiten des bereits Gewesenen und des noch Werdenden zu einer sinnvollen Ganzheit.“⁴¹¹

In diesem Kontext erscheint Beuys' Statement zu seiner Rolle als Schamane während der Aktion „I like America and America likes Me“ (New York 1974) nahezu als eine Fortführung der Überlegungen von Carl Gustav Jung:

„Ich habe ja die Figur des Schamanen wirklich angenommen während der Aktion ... Allerdings nicht, um zurückzuweisen, in dem Sinn, daß wir wieder zurückmüssen, wo der Schamane seine Berechtigung hat ... Sondern ich benutze diese alte Figur, um etwas Zukünftiges auszu-

⁴⁰⁹ Jacobi 1957, S. 214.

⁴¹⁰ Stevens 2004, S. 60.

⁴¹¹ Jacobi 1957, S. 75f. Sie zitiert aus: Carl Gustav Jung aus ders.: Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten. 3. Auflage, Zürich 1939, S. 124.

drücken, indem ich sage, daß der Schamane für etwas gestanden hat, was in der Lage war, sowohl materielle wie spirituelle Zusammenhänge in eine Einheit zu bekommen.“⁴¹²

Archetypen verbinden individuelle Lebenszeit mit einer übergeordneten Zeit. Zu den Vorstellungen des Jenseits, der Weltuhr oder universelle energetischen Zusammenhängen, die Beuys in seiner Aktion aufruft, wird diesen Bildern darüber hinaus noch der Jungschen Psychologie als Archetyp eine ewige Wirksamkeit in der menschlichen Psyche beigemessen. Das Ewige ist eine Grundkonstante im Denken Jungs, er beschreibt es: „Die entscheidende Frage für den Menschen ist: Bist du auf Unendliches bezogen oder nicht?“⁴¹³. Anthony Stevens fasst den Aspekt des Ewigen, Jung zitierend wie folgt zusammen:

„Diese Einsicht war die Basis seines [Jungs, S.K] Lebens und seiner Psychologie. Das Unendliche, Ewige, Unvergängliche war für ihn immer gegenwärtig und enthalten im Urgrund der Wirklichkeit und um so faszinierender, da es verborgen („okkult“) blieb. »Das Leben ist mir immer wie eine Pflanze vorgekommen, die aus ihrem Rhizom lebt. „Das, was über dem Boden sichtbar wird, hält nur einen Sommer. Dann verwelkt es – eine ephemere Erscheinung. [...] Aber ich habe nie das Gefühl verloren für etwas, das unter dem ewigen Wechsel lebt und dauert. Was man sieht, ist die Blüte, und die vergeht. Das Rhizom dauert.«“⁴¹⁴

Eine zeitlich unbegrenzte Vorstellung scheint für die Existenz eines Geistigen notwendig, wenn es zur Sinnvermittlung des Lebens beitragen soll. Jacobi schreibt, dass der „[...] mögliche Sieg des Geistigen über die Materie [...] immer wieder erkämpft werden muß, wenn das Leben einen tieferen Sinn haben soll.“⁴¹⁵

Damit wäre eine Erklärung für die Verwendung von Archetypen im Werk von Joseph Beuys gegeben. Wenn man mit ihnen an uralte Empfindungen anknüpfen kann, gewissermaßen eine geistige Brücke zwischen Urmenschlichen und aktuellem Bewusstseinsstand schlagen kann, so ist es

⁴¹² Billiter 1981, S. 89, vgl. auch Schneede 1994, S. 339.

⁴¹³ Jung, zit. nach: Stevens 2004, S. 44.

⁴¹⁴ Stevens 2004, S. 44.

⁴¹⁵ Jacobi 1957, S. 214.

eines der Mittel, die Beuys nutzt, um aus einem erstarrten Bewusstsein herauszuführen. Mit den Archetypen würden dann sogleich Vorstellungen von Geistigkeit und mit ihr auch die Vorstellung von Ewigkeit evoziert, ohne beide direkt ansprechen zu müssen. Die Vorstellung von Ewigkeit bietet den Menschen, wie Jakobi mit Bezug auf Jung ausführte, seit je her zugleich eine Anbindung an einen tieferen Sinn des Lebens.

Das Aufgreifen archetypischer Urbilder ermöglicht es der Lehre Jung nach, das Gefühl unmittelbar anzusprechen und aus dem gewöhnlichen Zeitkontinuum auszubrechen, Urtypisches wird mit Aktuellem-Gegenwärtigem zeitlos überbrückt. Zu diesen Beobachtungen kommt Verena Kuni, noch einen anderen Aspekt ins Spiel bringend, nämlich mit Blick auf die von Beuys verwendeten Materialien:

„Gerade dort, wo versucht wird, zu konkreten Erklärungen zu gelangen, sind es [...] insbesondere die menschlichen Körpersubstanzen beziehungsweise als ihr Äquivalent die tierischen Materialien Fett und Filz, die in den Augen von Gegnern wie von Befürwortern eine im wahrsten Sinn des Wortes 'dingfest' zu machende Brücke zwischen beiden Zeitdimensionen bilden. Einerseits wird die 'Magie des Materials' als ein Vehikel verstanden, mithilfe dessen das Werk – über die Anmutung an "Reliquiare", "Ritualgegenstände" oder "schamanistische Utensilien" – in eine überzeitliche Dimensionen überführbar erscheint. Andererseits scheinen eben jene kulturgeschichtliche verankerten, symbolischen Aufladungen des organischen Materials, die für ihre einschlägige Bedeutung im religiösen Kontext entscheidend sind, aber auch einen Bezug zur aktuellen Realität des mit seiner politischen Vergangenheit ringenden Nachkriegsdeutschland nahe zu legen.“⁴¹⁶

Die Arbeit Carl Gustav Jungs war Beuys gut bekannt. In einem Gespräch mit Hans van der Grinten hebt er die Vorstellung des Urbildes von Jung hervor.⁴¹⁷ Zu einem späteren Zeitpunkt betont er die Wichtigkeit der Entdeckung des kollektiven Unbewussten⁴¹⁸, dessen allgemeines Wirkungs-

⁴¹⁶ Kuni 2006, Bd. 1, S. 439.

⁴¹⁷ Hans van der Grinten, Gespräch mit Beuys, in: Kat. Beuys 1971b, o.S. und notiert: „Kunst stößt in den Bereich der Urbilder vor“, Beuys 2000, S.159.

⁴¹⁸ Vgl. Beuys, in: Celant 1978, S. 13.

potential,⁴¹⁹ sowie die Existenz und Aktualität archetypischer Vorstellungen für seine Zeit.⁴²⁰ Im Interview mit Archille Bonita Oliva unterscheidet er konkret zwischen den Untersuchungen von Sigmund Freud und denen von Carl Gustav Jung. Wobei ihn in der Psychologie Jungs besonders die geschichtliche Dimension des Unbewussten überzeugte.⁴²¹

Der vielfältige Symbolgehalt der Fische deutet auf ein Wissen, die, ähnlich wie das Vermögen, Fischarten voneinander zu unterscheiden, kaum noch anzutreffen ist. Den mit diesen Symbolen verbundenen Lebensstrategien, die eine sinnhafte Verankerung des Menschen beinhalten, stehen aktuelle Lebenswege gegenüber, die von Moment zu Moment gestaltet werden und zu vergleichsweise ungerichteten Laufbahnen führen, in denen unbewusst und ohne Rückbindung, Chancen im Flug ergriffen werden. Der Gegensatz von sinnhafter und sinnentleerter Lebenshaltung kann so spürbar werden.

Den visuell schlichten Eindrücken der Aktion „Freitagsobjekt »1a gebratene Fischgräte«“ steht das aus den Kassettenrekordern ertönende „musikalische Kauderwelsch“ gegenüber. Besonders die akustische Melange

⁴¹⁹ So antwortet er auf die Frage nach einer Analogie der Begriffe Marxs von Gallert und Kristall in Bezug auf seine Arbeiten: „Gehen wir einfach mal davon aus, daß solche Grundeigenschaften von Stoffen, etwa kristalliner oder gallertiger Natur, ganz allgemeiner Menschenbesitz sind. Oder, wie Jung das sagen würde, eine Art archetypisches Wesen in jedem Menschen treiben, ist es eigentlich auch bei einem so gigantischen Protestler wie Marx gegen den Kapitalismus sehr leicht zu verstehen, daß er auf diese Urbilder reflektiert und daß sie bei ihm erscheinen. Denn sie sind ja keine Erfindungen von mir, sondern die Dinge sind ja da. Beuys [1984] zit. nach: Kramer, 1991, S. 37.“

⁴²⁰ Beuys (1970) in: Kat. Beuys 1971b, o.S.

⁴²¹ „Bei Jung hingegen sind die Dinge etwas klarer definiert; bei Jung wird die Tatsache klargestellt, daß das Unbewußte effektiv etwas mit Geschichte zu tun hat. Jung war der erste, der diesen Begriff erläutert hat, während Freud ihn einseitig im sexuellen Potential verankert sah. Bei Jung ist die Diskussion bereits auf die Geschichte zentriert; heute sollten wir über den methodologischen Wandel sprechen; d.h. darüber, wie sich im Laufe der Geschichte die menschliche Natur verändert hat und heute zu einer Art Anti-Natur geworden ist, die sozusagen ein Feind der Natur selbst ist. Meiner Meinung nach ist dieser Kontext extrem wichtig. Ich habe nicht sagen wollen, daß ich ein Gegner von Freud bin; was ich meinte, war daß etwas bei Freud mich unbefriedigt läßt, weil er keine Therapie bietet. Wir können hier einen sehr aktuellen Begriff einführen; den des kollektiven Unbewußten: Eigentlich steht der Mensch unter dem Einfluß von Ursachen, die in der Vergangenheit wurzeln. Ich würde sagen, daß die Freiheit etwas Dynamisches ist, das noch entwicklungsbedürftig ist. ...“ aus: Oliva 1986. S. 156.

scheint zu den Überlegungen eines zeitlichen Zusammenziehens von Gegenwart und „zeitlosem Urgrund“ ein passendes „Konzert“ zu liefern. Das tönende Durcheinander wurde auch als ein akustisches Bild für die zunehmende Schwierigkeit gesehen, sich in einer Welt nicht mehr zu überblickender Eindrücke zu orientieren.⁴²² Die Bänder, die Beuys abspielen lässt, stammen aus der Aktion „Celtic (Kinnloch Rannoch) Schottische Symphonie“ (Edinburgh 1970). Während der Vorbereitung dieser Aktion nahm Henning Christiansen das Stimmen des Flügels, d.h. das Auf- und Abspielen von Tonleitern und kurzen Liedfragmenten auf. Beuys summt dazu und „geht mit einem Stock, den Takt auf den Boden schlagend, durch den Raum.“⁴²³

Mario Kramer berichtet, dass während der Aktion ein weiteres Band gespielt wurde.

„Man hört Meeresrauschen und die Geräusche von Schiffsmotoren, die Christiansen auf seiner Überfahrt von Dänemark nach Schottland auf Tonband aufgenommen hat.“⁴²⁴ Außerdem erwähnt er zwei weitere Kassettenrekorder, aus denen „ja, ja, ja, nee, nee, nee“ zu hören ist.

In der 3. Aktionssequenz wurde „Requiem of Art“ abgespielt. Eine von Henning Christiansen und seiner Frau Ursula Reuter-Christiansen 1970 auf Jütland komponierte Klangkollage. Es handelt sich hier um Geräusch, Ton- und Klangaufnahmen, die Kramer wie folgt beschreibt:

„Im ersten Abschnitt werden Orgel- und Flötentöne, Vogelgezwitscher, Summen und Singen mit Stimmengewirr, Wellenrauschen, Gläserklirren und das Geräusch einer Propellermaschine kombiniert. Im Mittelteil spricht eine weibliche Stimme dreimal einen Text, der teilweise von einzelnen Geräuschen überlagert wird. Im dritten Abschnitt werden die bereits erwähnten Geräusche und Klangbilder noch um Glockenläuten, Schiffssignale und einen Dialog (liturgischer Text) eines Geistlichen mit seiner Gemeinde erweitert.“⁴²⁵

⁴²² Schneede, 1990, S. 15.

⁴²³ Kramer 1991, S. 156.

⁴²⁴ Kramer 1991, S. 160.

⁴²⁵ Kramer 1991, S. 162.

Alle drei Kassettenrekorder liefen in der Aktion „Freitagssubjekt »1a gebratene Fischgräte«“ synchron⁴²⁶ und waren daher klanglich nur schwer oder gar nicht voneinander zu unterscheiden. Beuys äußerte sich später dazu:

„Wenn ich als Akteur da stehe mit einer bestimmten Absicht, dann muß ich auch etwas von der Welt mit hinein tragen, aus der diese Aktion stammt, also etwas, was aus der Welt stammt, aus der der Mann ja kommt.“⁴²⁷

Uwe M. Schneede interpretierte die von Beuys genannte „Welt“ als Erinnerung an die Realität, was jedes Geräusch für sich auch leisten kann. Beuys hingegen führt weiter aus: „Der [Akteur] ist ja herein gekommen und steht da, und er steht ja so da, als wenn er aus einer fremden Welt da hineingekommen wäre.“⁴²⁸ Die Welt, aus der der Akteur stammt, ist uns demnach unbekannt. Eine Erinnerung an die Realität, an das, was uns an alltäglichen Dingen umgibt, wie beispielsweise eine übliche mehr oder weniger hohe Geräuschkulisse, kann also nicht gemeint sein.

Beuys betont, „dieser schwarze Mann [...] das brauch ich gar nicht zu sein.“ Wessen Realität ist also gemeint? Die Geräusche, die Beuys einspielt, stammen aus unterschiedlichen vergangenen Aktionen. Eine fremde Welt? Die Aufnahme „ja, ja, ja, nee, nee, nee“ stammt von 1968 und war bereits für die Aktionen „Ich versuche Dich freizulassen (machen)“ (Berlin 1969) wie auch „...oder sollen wir es verändern“ (Mönchengladbach 1969) zum Einsatz gekommen. „Celtic“ wurde zunächst in Edinburgh 1970, hier insgesamt 12 Mal aufgeführt. Unter leicht geändertem Titel und mit neuen Elementen wie der „Fußwaschung“ und einer Art „Taufe“, ein Jahr später in Basel aufgeführt. In der Mixtur der Geräusche durchdringen sie sich als Relikte der verschiedenen Aktionen. Die jeweilige Aktionszeit wird so in einem akustischen Taumel verwoben und darin aufgehoben. Die uns fremde Welt könnte demnach eine Gesamtzeitlichkeit darstellen, die, obwohl streng genommen auch sie während des Abspielens einem

⁴²⁶ Krüger 1970, S. 11.

⁴²⁷ Beuys/Spoerri 1970, S. 40.

⁴²⁸ Beuys/Spoerri 1970, S. 41.

linearen Verlauf unterliegt, hier aber eine Reihenfolge und Unterscheidung der akustischen Geräusche nicht zulässt, da sie gleichzeitig und gemeinsam wirken und so mehr sind als die Summe ihrer Teile.

Wenn die Archetypen unabhängig von der individuellen Entwicklung des Menschen sich weiter transportieren, so handelt es sich um a priori vorhandene Dispositionen. Nicht von ungefähr sieht Beuys im Märchen „natürliche Grundkräfte“ gespiegelt.⁴²⁹ Zum anderen zeigen Archetypen in der Wandelbarkeit ihrer Bilder die bereits zurückgelegte Entwicklung des Menschen. Sie bezeugen eine langsame und erfahrungsbezogene geistige Entwicklung. Anders ausgedrückt, sie beinhalten die individuelle Zeitgebundenheit des eigenen Lebens sowie die bereits in der Menschheit vollzogenen Entwicklung und die zeitlosen und damit allgegenwärtigen Gesetzmäßigkeit von Lebenskräften.

Mit dem geschwärzten Gesicht steht selbstverständlich nicht das Märchen von Aschenbrödel unmittelbar vor Augen. Aber die Deutung der Armut als ein Bild des noch zu durchlaufenden Reifeprozesses der persönlichen Entwicklung wird hierin anschaulich.⁴³⁰ Schon in der Bibel werden jene Armen selig gesprochen, die um Geist bitten. Nicht ohne Grund äußerte Beuys während der Aktion immer wieder den Satz: „Ich bin ein armer Mann.“ In einem Interview, das Beuys zu einem späteren Zeitpunkt gegeben hat, hat er seine Entwicklung vom Fuß, dem Anfangsstadium des Willens, von dem sich ein Prozess zum Kopf hin entwickeln soll, betont. Er sei bis zum Knie vorgedrungen.⁴³¹

Mit solchen traditionsreichen Bildern, die die Menschheit schon seit langem begleiten und prinzipiell „als Bereitschaftssystem“⁴³² in jedem vorhanden sind, berührt Beuys den Betrachter auf einer unbewussten Ebe-

⁴²⁹ Joseph Beuys, in: Jaeckel.1984, S. 10.

⁴³⁰ So spricht auch die Bibel jene Armen selig, die um Geist bitten. Mathäus 5, Vers 3. Ich verdanke diesen Hinweis Christa Lichtenstern.

⁴³¹ Vgl. Der Tod hält mich wach, in: Kat. Beuys 1986b, S. 72 - 82.

⁴³² Jung, Seelenprobleme, 173, zit. nach: Jacobi 1957, S. 42. FN 17.

ne.⁴³³ Damit spricht er eine im Individuum verankerte, aber von ihm unabhängige Vorstellung an, die in der Jung'schen Psychologie in einer Zeit oder auf einer Bewusstseinsstufe angesiedelt wird, „wo das Bewusstsein noch nicht dachte, sondern wahrnahm. Gedanke war Objekt der inneren Wahrnehmung, nicht gedacht, sondern als Erscheinung empfunden, sozusagen gesehen und gehört.“⁴³⁴

Über die Archetypen könnte es demnach gelingen, die Emotionen ohne Umwege zu erreichen. Denn wenn Archetypen unabhängig von der individuellen Entwicklung in jedem Menschen wie ein dunkler untergründiger Strom fließen, dann wären sie bestens geeignet, die Menschen auf einer Ebene jenseits des Rationalen anzusprechen.

Archetypen versinnbildlichen grundlegende Inhalte. Sie scheinen eine Art Extrakt menschlicher Dispositionen zu sein. Jung erläutert:

„Ich habe den Ausdruck „kollektiv“ gewählt, weil dieses Unbewußte nicht individueller, sondern allgemeiner Natur ist, das heißt, es hat im Gegensatz zur persönlichen Psyche Inhalte und Verhaltensweisen, welche überall und in allen Individuen *cum grano salis* die gleichen sind. Es ist, mit anderen Worten, in allen Menschen sich selbst identisch und bildet damit eine in jedermann vorhandene, allgemeine seelische Grundlage überpersönlicher Natur.“⁴³⁵

Zum anderen können Archetypen individuell gefüllt werden. „Zeitloser Urgrund“, um die Worte Stevens nochmals zu wiederholen und „empirisches Sein“ können auch über die unmittelbare Zeiterfahrung wahrgenommen werden.

Besonders als Teilnehmer findet man nicht auf einfache Weise eine Begründung und Erklärung für die Beuyssche Aktion. Durch die Länge der Aktion (drei Stunden Stehen) in der wenig Neues passiert, langweilt sich der Betrachter und gedanklich sucht er nach Antworten, die ihm die

⁴³³ Vgl. Fußnote 419.

⁴³⁴ C.G. Jung: Über die Archetypen des kollektiven Unbewußten (1934), In: Ders.: Archetypen 1999, S. 36.

⁴³⁵ C.G. Jung (1934), in: ders. Archetypen 1999, S. 7.

scheinbare Absurdität plausibel machen können. Besonders in diesem Moment wird das Gefühl eines jeden Einzelnen angesprochen. Vielleicht wird gar bewusst, dass man nicht allein intellektuell, sondern mit Hilfe des Gefühls auf einer tieferen Ebene wahrnehmen sollte. Hier eröffnen sich möglicherweise transzendente Zusammenhänge. Es ist mitunter nur ein kurzer Moment, ein Augenblick, den Sören Kierkegaard so treffend als „jenes Zweideutige, darin Zeit und Ewigkeit einander berühren“ beschreibt.⁴³⁶ Mehr als Ahnung wahrgenommen, verbleibt dennoch eine tiefe Empfindung, die eine Verbundenheit und einen Zusammenhang unserer Existenz spürbar werden lassen, und darüber dem Menschen einen Sinn gebenden Platz zuweist. Ähnlich formuliert es Jacobi in ihrer Zusammenfassung über Sinn und Bedeutung der Archetypen bei Jung:

„Dieses Material [der archetypischen Bilder] in der eigenen Psyche zu erschließen, es zu neuem Leben zu erwecken und dem Bewußtsein zu integrieren, heißt darum nicht weniger, als die Einsamkeit des Individuums aufzuheben und es einzugliedern in den Ablauf ewigen Geschehens.“⁴³⁷

Auf eine solche Art eines Eingliederungsprozesses könnte auch das dunkel bemalte Gesicht hinweisen. Ein Verfremdungseffekt, der die eigenen Gesichtszüge zurücktreten lässt und das Akteurhafte betont.⁴³⁸ Denkt man an die Riten so genannter primitiver Völker, die sich die Gesichter bemalen oder Masken aufsetzten, um mit den Göttern in Kontakt zu treten, so scheint auch Beuys hier eine Vermittlerposition einzunehmen, die ihn zugleich aus der übrigen Gesellschaft heraushebt und als herausgehobenen Vermittler wieder in sie einbindet.⁴³⁹

⁴³⁶ Kierkegaard 1984, S. 96.

⁴³⁷ Jacobi 1994, S. 54.

⁴³⁸ „Masken sind von Menschen aller Kontinente und Zeiten angefertigt worden, wobei der Übergang von Gesichtsbemalung mit aufgesetzten Schmuckteilen zu abnehmbaren Vorleg- und Aufsetzmasken fließend ist.“ Religion in Geschichte und Gegenwart, hrsg. von Hans Dieter Bek u.a., Tübingen, 4. Aufl. 2002, S. 888.

⁴³⁹ „Dionysos, ein Pflock in der Erde, die Maske draufgehängt, offenbarte sich seine Anwesenheit in den Mysterien, wo man die *schwarze Flamme des rasenden Gottes* trug, das schwarze Feuer, das aus dem Abgrund lodert und den, ich zitiere; heiligen Furor des Dichters entfacht, jenes Schwarz, das schon im Begriff „Maske“ eingebrannt ist, weil es sich von *maskara* ableitet, der Asche und der Holzkohle, mit der sich die Schauspieler

früher das Gesicht einrieben, oder weil es schlicht vom Ruß stammt, dem Wort *masca*, das Hexe, Zauberin und Dämonen bedeutet, die Gespenster, Schreckgestalten und Alraunen, die man auch „Larven“ nennt. Jenes Dunkle verumummt man unter einer Maske, um das zu bewahren, was unseres ist, wie die Totenmasken der Mykener unsere Züge vor dem Zugriff des Todes zu bewahren die Absicht war, ihr Gold in alle Ewigkeit leuchten sollte – als dem Tod entrissenes Bild, das Licht und das Dunkel, das in der Maske zu einer Form findet, als Allegorie des Anderem des Fremden, das wir füreinander und für uns selbst sind.“ Raoul Schrott: *De Personis & lavis eraumque apud veteres usu et origine syntagmation* oder Über eine Schiffsgeburts auf dem Weg nach Brasilien, in: ders., *Handbuch der Wolkenputzerei*, München, Wien 2005, S. 28.

5.2 Vertikalität und Dauer - absichtsbefreites (Er-)Warten.

Beuys bemüht sich, Lebenshaltungen und –Einstellungen von einst und heute, solche allgemeingültiger und solche individueller Natur mit Hilfe von Bildern zu thematisieren, die von alters her tradiert sind. Überzeugt davon, dass alle Menschen ein mehr oder weniger bewusstes Bedürfnis nach „Geistigem“ haben, setzt er Bilder ein, um über sie Gefühle des Eingebundenseins in eine archetypische Bildwelt hervorzurufen. Über sie hofft er, ein Denken aktivieren zu können, dass es jedem Einzelnen heute und mit heutigen Mitteln ermöglicht, einen Bogen zu spannen zwischen den gefühlsgesättigten archetypischen Bildern einerseits und einem der Rationalität verpflichteten Denken andererseits.

Er fasst es in einem Interview 1982 wie folgt zusammen:

„Es kommt eigentlich darauf an, den Menschen das, wonach sie selbst ein Bedürfnis haben, eher bewußt oder unbewußt, durch ein gutes Beispiel näher zu bringen. Ihnen zu ermöglichen, daß sie mehr Vertrauen haben zu dem, was ihnen so durch den Kopf geht. Denn irgendwie geht es den Leuten heute durch den Kopf, wir reden also insofern hier über nichts ganz besonderes [die Rede ist von der Dreigliederungsidee und davon, die „Welt wieder menschlich“ zu machen, S.K.]. Aber oftmals schieben sie es wieder weg, wenn sie nicht Beispiele sehen von Menschen, die das auch leben. Es ist meines Erachtens unerläßlich, daß dieses Vorbild produziert wird. Ich glaube, es hängt sehr viel vom *Bilde* ab, welcher Notwendigkeit die Menschen folgen. Deshalb auch die Wichtigkeit des Denkens. Denn Denken heißt ja nicht, daß man dauernd theoretisieren soll, sondern man muß diese wahren *Bilder* entwickeln. [kursive Hervorhebungen bereits im Originaltext]“⁴⁴⁰

Dieses späte Statement von Beuys erfasst seine unermüdlichen Bemühungen in zahlreichen Bereichen tätig zu sein und seine Überzeugung vorzuleben. Beuys geht es darum, Vorbild zu sein: Sei es in der Ökologie, der Politik (die Grünen) oder Pädagogik. Eine zentrale Position für eine

⁴⁴⁰ Beuys/Meyer/Olsen 1982, S. 3.

solche Vorbildfunktion weist Beuys dem Bild zu. Es ist Dreh- und Angelpunkt, um das Denken, sowohl als Rationales als auch als Intuitives, Gefühls in Gang zu setzen. Dabei greift er auf solche Bilder zurück, mit denen er die Menschen gewissermaßen an der Wurzel ihrer Wahrnehmungsprozesse packen kann. Hierbei helfen die Archetypen. Mit diesen Bildern transportiert Beuys zugleich ein bestimmtes Zeitgefüge. Einem konzeptionellen Kniff vergleichbar, nutzt er immer wieder die Vertikale als Zeichen für die Verknüpfung vom Hier und Jetzt mit einer Außerzeitlichkeit bzw. Ewigkeit. Die Vertikale fungiert damit als Stifterin eines Ortes, der außer der Zeit besteht.

5.2.1 . Die Vertikale – Symbol des Empfangens und Austauschs geistiger Kräfte

Der Kunstwissenschaftler Rolf Wedewer hat in der Untersuchung von Werken so genannter primitiver Kunst „eine Kongruenz von mythischer Erzählung beziehungsweise Bedeutung und rein skulpturalem Wirkungspotential“ vorgefunden.⁴⁴¹ Ausgehend von der These,

„daß die mythisch symbolische Besetzung einer bestimmten Form, beziehungsweise eines bestimmten Formprinzips, wie das der Vertikalität eben, als eine jeweils kulturell wie geschichtlich bedingte – inhaltliche – Konkretion des der Form genuinen Wirkungspotentials zu sehen und zu verstehen ist,“⁴⁴²

stellt er im Umkehrschluss die Überlegung auf, ob daher nicht auch abstrakte Kunstwerke, die als reine Form- und Raumgebilde der konzeptionellen Kunst angehören, auf eine genuin mythische Komponente im Wirkungspotential zurückgreifen. Interessant werden diese Überlegungen für den Beuysschen Kontext. Sie weisen Bezüge zum Ort und zur Zeitlichkeit auf, die sich nicht nur auf die Aktionen von Joseph Beuys, sondern auch auf sein gesamtes Werk beziehen lassen.

⁴⁴¹ Wedewer 1993, S. 113. Ich verdanke den Hinweis auf diesen Text Dr. Marion Thielebein M.A., Berlin.

⁴⁴² Wedewer 1993, S. 113.

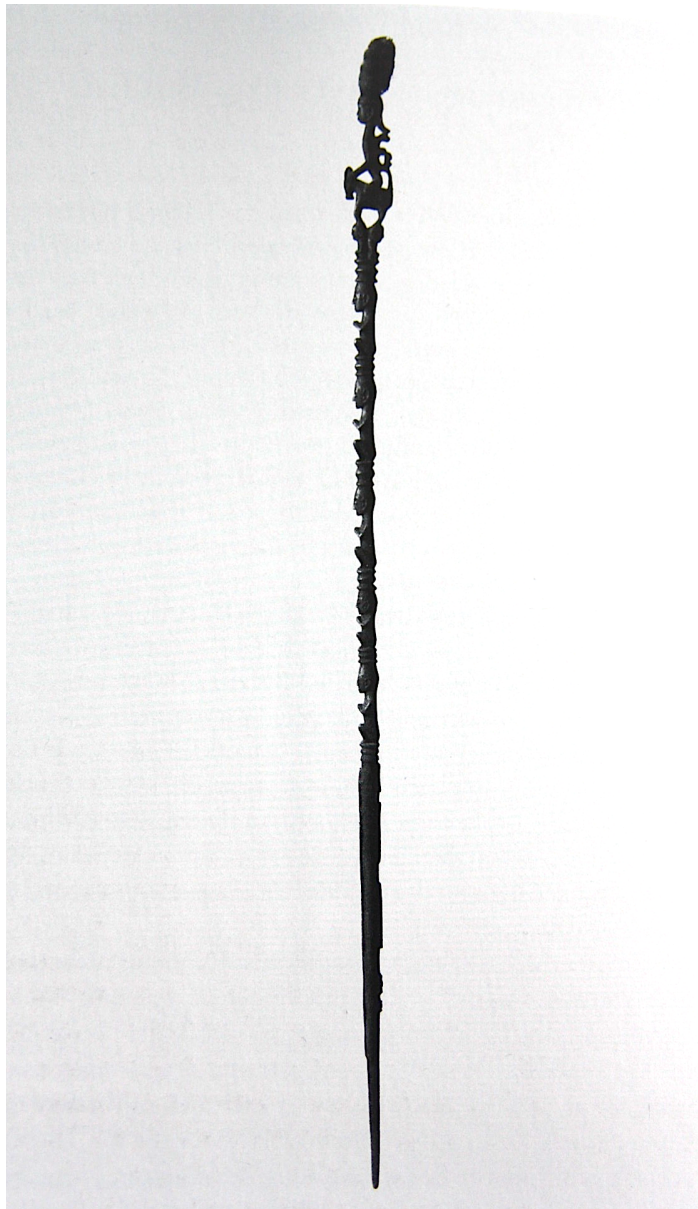


Abb. 16 Ritual- und Zauberstab der Batak, Nord-Borneo

Ausgangspunkt der Überlegungen Wedewers ist ein Ritual- und Zauberstab der Batak aus Nordsumatra, der einen Schöpfungsmythos verdeutlicht. Einer Zeitachse vergleichbar, werden durch unterschiedliche, in ihrer Richtung zyklisch angelegte Tiere (ein Tier ist stabaufwärts, das andere stababwärts gerichtet) zunächst das amphibische und in einem anschließenden Teil des Stabes mittels fünf aufeinander gesetzter hockender menschlicher Figuren und zwei aneinander gelehnter hockender kleine Kinder, das menschliche Zeitalter vergegenwärtigt. Den Abschluss bildet

ein Mediziner oder Zauberer, der „auf dem Kopf [...] eine hochragende magische Ladung“ trägt.⁴⁴³ Über die Motive des Stabes ist „der Ursprung des Menschen in einer Zeit mythischer Uranfänglichkeit und seine Fortdauer in eine Zukunft mythischer Unveränderlichkeit“ symbolisiert. „Gegenwart ist auf dieser Zeitachse nur ein flüchtiger Moment.“⁴⁴⁴ Über den Stab besteht ein Bezug zu einer anderen Welt, nämlich der der Ahnen und anderer jenseitiger Mächte.

„Der Stab hat unter anderem die Funktion, die Ahnen gegenwärtig zu halten und den Lebenden ihren künftigen Status durch Umgang mit den Geistern und Mächten zu sichern. [...] der Stab ist [...] die Realität des mythischen Bildes.“⁴⁴⁵

Die formale Struktur des Stabes vermittelt einen aufstrebenden Zug, der durch das Tier zwischen Menschen und Mediziner lediglich eine kurze Zäsur erhalte, um als nur kleine Horizontale die Vertikale zusätzlich hervorzuheben. Durch seine formale und rhythmisierte Anlage wirkt der Stab länger und damit über seine eigentliche Länge hinaus. So hat der Batak-Stab

„wohl einen Anfang, aber keinen definierten Schluss. Das heißt, die formale skandierte Zeit-Bewegung des Batakstabs hat unter diesen Aspekten wohl einen Beginn, aber kein definites Ende: Ihre Vertikalität rückt diese Zeitbewegung aus der Unmittelbarkeit erfahrender Real-Zeit.“⁴⁴⁶

Der Vergleich von Batakstab und der Inszenierung der „Aktionsperson“ Beuys unter dem Gesichtspunkt ihrer jeweiligen motivischen und formalen Struktur der Vertikalen lohnt, auch wenn es hier nicht darum gehen kann, Beuys eine Rezeption der Batak nachzuweisen. Ähnlich wie die Motive auf dem Stab, ist auch Beuys als „Akteur“ in der Aktion „Freitagsobjekt »1a gebratene Fischgräte«.“ in drei Bereiche untergliedert. Der „amphibischen Weltzeit“ schließt sich beim Batakstab die des Menschen an. Es folgt die Verbindung zu den Göttern. Beuys unterteilt seine Kunstfigur durch das

⁴⁴³ Wedewer 1993, S. 115.

⁴⁴⁴ Wedewer 1993, S. 115.

⁴⁴⁵ Wedewer 1993, S. 115.

⁴⁴⁶ Wedewer 1993, S. 117.

Aufnähen der Fische, durch die Kassettenrekorder auf den Hüften und durch das behütete schwarze Gesicht formal vergleichbar.

Die Fische auf seiner Hose sind ebenfalls hoseauf- und hoseabwärts ausgerichtet.⁴⁴⁷ Kann es sich hier wie beim Stab der Batak ebenfalls um ein Zeichen mythischer Uranfänglichkeit handeln?⁴⁴⁸ Vergleicht man weiter, so befinden sich anstelle der aufeinander gesetzten Menschen als Motive auf dem Batakstab bei Beuys drei Kassettenrekorder. Diese wurden jedoch nicht über-, sondern nebeneinander getragen. Da der Stock, auf den sich Beuys stützt und er selbst eine Einheit bilden, tritt der Mensch selbst als *pars pro toto* für das Menschenalter auf. Die Rekorder verweisen als technische Erzeugnisse auf die Fähigkeiten des Menschen zu erfinden und sich weiter zu entwickeln. Sie sind ein einfaches Statement zum aktuellen technischen Stand. Den Abschluss des Ritualstabes der Batak bildet ein Mediziner oder Zauberer, der „auf dem Kopf [...] eine hochragende magische Ladung“ trägt.⁴⁴⁹ Bei den Batak gilt die „magische Ladung“ auf dem Kopf des Medizinmanns sowohl als Verbindung zu Verstorbenen und übergeordneten Mächten als auch als Vermittlung zwischen den verschiedenen zeitlichen Ebenen, der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Eine solche zeitliche Verschmelzung oder auch Aufhebung einer linearen zeitlichen Wahrnehmung erzeugt auch Beuys: Zunächst, wie oben dargestellt, auf akustischer Ebene. Als „hochragende magische Ladung“ findet sich an dieser Stelle bei Beuys der Hut. Dieser ist „in Erscheinung getreten“, so Beuys, „als ich meine ersten Aktionen gemacht habe, also als ich versucht habe, den Kunstbegriff in der Weise zu erweitern, dass er in Bewegungen und Handlungen sich vollzieht.“⁴⁵⁰ Doch ist der Hut weit mehr. Cecilia Liveriero Lavelli führt dazu aus.

⁴⁴⁷ Vgl. Abb. 7. auf S. 144.

⁴⁴⁸ Nicht zuletzt betont Beuys diese Entwicklung immer wieder in den Zeichnungen zur *Evolution*, siehe Abb. 85, S. 97.

⁴⁴⁹ Wedewer 1993, S. 115.

⁴⁵⁰ Beuys, in: H. Schreiber: *Lebensläufe*, Frankfurt a.M. Berlin Wien 1982, zit. nach: Kat. Beuys 1993a, S. 262.

„Er [Beuys] greift auf den Hut zurück, um seine Energien zu steigern. Da er der symbolischen Bedeutung von Objekten und Materialien gegenüber sehr aufmerksam ist, wird ihm nicht entgangen sein, dass der Hut, vor allem wenn sein Profil zugespitzt ist, ein der Krone (corona) oder den Hörnern (cornu) ähnliche Funktion ausübt. Nicht zufällig sind die Elemente, deren bürgerliches Analogon der Hut ist, in Beuys Ikonographie so präsent, d.h. die Anziehung übernatürlicher Kräfte, die Bestätigung eigener Individualität, die Verbindung zwischen Menschlichem und Göttlichem.“⁴⁵¹

Der Zug nach oben, die Verbindung zur Vertikalität ist also auch hier Grundlage der Deutung des Huts. Aber es gibt noch weitere „Wirkungskomponenten“, die Wedewer der Vertikalität zuschreibt.

„Vertikalität, wo sie thematisch erscheint (und zwar gleichgültig, ob figurativ gehalten oder abstrakt gefaßt), kündigt im Prinzip den Maßstab der Leiblichkeit auf und hält derart den Betrachter stets auf einer gewissen Distanz; Aufgerichtetes erwehrt sich antastender Vereinnahmung.“⁴⁵²

Wedewer deutet diese von der Vertikale eingeforderte Distanz als eine Form der Entrückung und in Folge dessen als Entzeitlichung. Eine Eigenschaft, die auch dem Mythos eigen ist, da er nicht nur von dem berichtet was war und ist, sondern auch von dem, was sein wird. Geschichtlichkeit gibt es im Mythos nicht.

Einer zeitlichen Entgrenzung entspricht räumlich gesehen die Unendlichkeit. In der plastischen Umsetzung wird sie mittels Rhythmisierung und Größe der vertikalen Form hervorgerufen. Wedewer beschreibt dies am Beispiel der „Unendlichen Säule“ in Tirgu Jiu des rumänischen Bildhauers Constantin Brancusi. Während die Säule, so Wedewer, Brancusis Unendlichkeit tatsächlich realisiere, verweist der Batak-Stab lediglich auf „das zeitlich wie räumlich fortdauernde mythische Gleichmaß“.⁴⁵³ Eine Aufhebung der üblichen Wahrnehmung von Raum und Zeit wird im Fall des Batakstabs erst im Ritual, d.h. in der magischen Praxis, zur Realität. Das Ri-

⁴⁵¹ Kat. Beuys 1993a, S. 264.

⁴⁵² Wedewer 1993, S. 117.

⁴⁵³ Wedewer 1993, S. 121.

tual besteht nicht selten in tranceartigen Zuständen, in denen man den spirituellen Kräften näher zu kommen versucht.

Umgekehrt zeigt sich allerdings ein „Nachhall solcher mythischen Verbindungen“, ⁴⁵⁴ wie Wedewer betont, auch in der Säule Brancusis. Folgerichtig kann sie von Friedrich Teja Bach als „Verbindung von Himmel und Erde“ und als „Ort der Verschmelzung von Erde, die aufstrebt in der Materialität ihrer Form, und Himmel, der im Glanz ihrer Oberfläche herabsteigt“ ⁴⁵⁵ beschrieben werden. Und so liegt im Wirkungspotential der Vertikalen begründet, das den abstrakten Begriffen „oben“ und „unten“ auch metaphorisch besetzte, wie „Himmel“ und „Erde“, parallel gesetzt werden. So gesehen verändert sich der Ort, er ist weniger ein geographischer Punkt als vielmehr eine „Ereignisstätte des Geheimnisses“ ⁴⁵⁶

„Als Ort bestimmt sich,“ so schließt Wedewer „wo etwas sich vergegenwärtigt, das uns übertrifft. Den Ort als ein rituell legitimer stiftet die Versammlung des Menschen mit dem Anderen. So als ein besonderer ausgezeichnet, ist er notwendig von seiner Umgebung abgegrenzt. Das, was der Ort vergegenwärtigt, besteht außer der Zeit.“ ⁴⁵⁷

Vollzieht Beuys mit dem Ausharren über drei Stunden am Ende der Aktion „Freitagsobjekt »1a gebratene Fischgräte«“ nicht etwas ganz vergleichbares? Verwandelt er den Ort durch sein kontinuierliches Stehenvon einem gewöhnlichen Aktionsort in eine, im Wedewerschen Sinne, Ereignisstätte? Dabei ist der Stock ein wichtiges Utensil. In Verbindung mit dem Hut unterstreicht er die Vertikalität und damit ihre Wirkungsqualität. Somit wäre Beuys zum einen die Verbindung mit einer Geistigkeit gelungen und er hätte damit ein Ereignis geschaffen, das den Menschen übertrifft und darin die Zeit aufhebt.

Anders als der Batakstab ist der Stock von Beuys nicht weiter bearbeitet – einen nach oben strebenden Rhythmus gibt es nicht. Jedoch hebt dessen

⁴⁵⁴ Wedewer 1993, S. 121.

⁴⁵⁵ Friedrich Teja Bach: Constantin Brancusi, Köln 1988, S. 30, zit. nach: Wedewer 1993, S. 121.

⁴⁵⁶ Wedewer 1993, S. 123.

⁴⁵⁷ Wedewer 1993, S. 123,.

Vertikalität auch die des Stehens hervor und verleiht der Figur dadurch einen gewissen Zug nach oben. Die Stäbe unterscheiden sich in der Länge und damit in den Möglichkeiten der Anwendung. Während der Baktastab den Körper überragt und ihn damit nicht einbindet, gehören Person und Stock im Schlussbild der Aktion von Beuys zusammen. Fast scheint es, als verbinde Beuys den Stab mit dem Menschen, um über die nach oben weisende Richtung des Stabes auf die (noch nicht im umfänglichen Sinne genutzten) Fähigkeiten des Denkens hinzuweisen. Denn hier überragt der Stab den Menschen nicht. Er endet auf Höhe des Bauchnabels und wird in seiner Richtung nach oben von der linken Hand und dem darauf aufgestützten rechten Unterarm fortgesetzt. Auch die damit verbundene Geste, die im Sitzen als Denkerpose allgemein bekannt ist, spricht für eine deutliche Anspielung an die denkerischen Fähigkeiten des Menschen. Doch kann bei Beuys weder von einer tranceartigen Verbindung die Rede sein noch kündigt hier der Stock den Maßstab zur Leiblichkeit auf. Im Gegenteil, Beuys hält den Körper über sein Aufstützen und Lasten sehr präsent. In einer Raumecke stehend, von den anderen abgegrenzt (unantastbar im Wedewerschen Sinne?) wartet er: Drei Stunden lang.

5.2.2 Andauerndes Stehen

Mit der zeitlichen Ausdehnung erhält das Stehen eine besondere Intensität. Diese wird nicht nur gehalten, sondern sie steigert sich mit fortschreitender Dauer. Langes Stehen „drückt eine gewisse Widerstandskraft aus“ führt der Schriftsteller Elias Canetti zum Stehen aus: „je ruhiger er [der Stehende] steht, je weniger er sich wendet und in verschiedene Richtungen auslugt, um so sicherer wirkt er.“⁴⁵⁸ Über die Widerstandskraft und Sicherheit hinausgehend, beinhaltet das Stehen ein hohes Energiepotential, ist es doch die Stellung aus der heraus man unmittelbar zum Gehen, Laufen und Agieren wechseln kann. Doch Beuys hält aus, dehnt und dehnt den Moment, lässt ihn andauern und andauern. Die Zuschauer be-

⁴⁵⁸ Canetti 1994, S. 434.

ginnen sich zu langweilen, wobei sie unter Umständen ein dem Verursacher konträr empfundenenes Energiepotential entwickeln. Während die Aktionsfigur umso selbstsicherer wirkt, verstärkt sich beim Zuschauer das unangenehme Gefühl der Langeweile. Er wird nicht nur verunsichert, sondern die Suche nach einem Sinn stellt sich zunehmend als erfolglos heraus. Nicht von ungefähr erwähnt Daniel Spoerri das besondere Aggressionspotential, dass aus einer solchen Situation erwachsen kann.⁴⁵⁹ Zugleich löst Beuys sich als Akteur und seine Aktion aus dem alltäglichen Geschehen fortschreitender Bewegung und Änderungen. Durch seine präzisen und äußerst konzentriert durchgeführten Handlungen, verstand es Beuys die Zuschauer über die Irritation und ihr anfängliches Unverständnis hinaus zu bannen. Er kommunizierte vor allem mit dem Körper, wenn er sprach, artikulierte er Urlaute oder einzelne Satzfragmente. Im situativen Moment waren die sich seltsam ausnehmenden Handlungen nicht erklärbar, wobei sie doch nach rationaler Deutung verlangten. Auch während des Innehaltens seiner Bewegungen bleibt die konzentrierte Atmosphäre bestehen. In ihr kann die Erfahrung von Zeit aufbrechen und es bietet sich die Möglichkeit, Zeit zu denken. Walter Benjamin beschreibt eine solche Situation als Möglichkeit, sich im Warten energetisch aufzuladen:

„Man muß sich nicht die Zeit vertreiben – muß die Zeit zu sich einladen. Sich die Zeit vertreiben (sich die Zeit austreiben, abschlagen): der Spieler. Zeit spritzt ihm aus allen Poren. – Zeit laden, wie eine Batterie Kraft lädt: der Flaneur. Endlich der Dritte: er lädt die Zeit und gibt sie in veränderter Gestalt – in jener der Erwartung – wieder ab: der Wartende.“⁴⁶⁰

⁴⁵⁹ „Übrigens, das ist nur nebenbei, aber du hast natürlich diese drei Stunden ganz fantastisch durchgehalten. Das weiß ich von der Bühne her, wie schwierig das ist, daß das ständig kommende Publikum nicht in eine Aggression verfällt und anfängt dich zu beschimpfen oder zu sagen: Du, mach dich doch nicht wichtig. So lange du da warst, war die Situation richtig gehalten, weil du dann, wenn, sobald dieses Aggressionen [sic!] auf die tragen, dann hast du ganz lieb gelacht und hast gesagt: „jaja, natürlich“ und so und da hast du gestrahlt und damit war die Aggression [sic!] weg von den Leuten. Das muß man aber sein, das kann man nicht machen.“ Spoerri im Gespräch mit Beuys über die Aktion, in: Beuys/Spoerri 1970, S. 34.

⁴⁶⁰ Benjamin 1983, S. 164.

Dabei ist die Haltung des Wartenden entscheidend. In besonders passender Weise haben Anke Zechner und Serjoscha Wiemer diesen Passus, eigentlich in Bezug auf das Kino, gedeutet, der sich allerdings wunderbar auf die Aktion von Beuys übertragen lässt:

„Zeit kann vertrieben, verschwendet, gestaut werden. Zeit als eine energetische Aufladung zeigt sich in der Haltung des Wartens, welche sich mit der Zeit verbündet, statt sie zu vertreiben. Der Flaneur und der Dandy kultivieren die Langeweile bewusst als vornehme Zeit, während sich der Wartende, sich langweilende und nicht die Zeit vertreibende, öffnet. Sich mit der Zeit zu verbünden bedeutet, sie nicht zu zwingen, sondern sich ihrer Innenseite anzuschmiegen. „Das Warten ist gewissermaßen die ausgefütterte Innenseite der Langeweile.“ Hierbei geht es nicht um die Langeweile beim Warten, sondern das Warten als Haltung innerhalb der Langeweile. Dieses Warten ist genauso wenig zielgerichtet wie die Langeweile selbst. Der Wartende, der die Zeit zu sich einlädt, wartet nicht auf etwas Bestimmtes, sondern befindet sich in einem nicht ausgefüllten, nicht zielgerichteten, nicht funktionalen Zustand. Benjamin macht Langeweile darüber hinaus als subjektives Erleben stark. »Langeweile ist ein warmes graues Tuch, das innen mit dem glühendsten, farbigsten Seidenfutter ausgeschlagen ist. In dieses Tuch wickeln wir uns, wenn wir träumen. Dann sind wir in den Arabesken seines Futters zuhause. Aber der Schläfer sieht grau und gelangweilt darunter aus. Und wenn er dann erwacht und erzählen will, was er träumte, so teilt er meist nur diese Langeweile mit. Denn wer vermöchte mit einem Griff das Futter der Zeit nach außen zu kehren?« Langeweile erscheint hier als etwas unerwartet Positives. Sie wird zu einer anderen Art von Zeit, die in einem Verhältnis zur Phantasie steht. Während ihre Oberfläche sich grau und ebenmäßig zeigt, verdeckt diese eine andere, größere und sich ins Unendliche faltende innere Oberfläche, die mit Bildern bedeckt ist. Der scheinbaren Reizarmut steht also ein Reichtum gegenüber, der durch die Stillstellung der gewöhnlichen Zeit ermöglicht wird. Auf geheimnisvolle Weise verbinden sich in der stillstehenden Zeit der Langeweile Leere und Fülle.“⁴⁶¹

Der von Benjamin so poetisch beschriebene Gedanke des Reichtums in der Reizarmut, findet sich als nahezu identisches Bild auch bei Joseph Beuys. Das Grau seines so häufig eingesetzten Filzes ist gleichfalls dazu

⁴⁶¹ www.serjoscha.net/wp.../wiemer_zechner_langeweile.pdf, S. 4, letzter Zugriff, 15.3.2011, auch abgedruckt in: Serjoscha Wiemer & Anke Zechner: Zwischen Langeweile und Zerstreuung. Von der Zeiterfahrung der Moderne zur Utopie des Kinos. In: Karschnia, Alexander/Kohns, Oliver/Kreuzer, Stefanie/Spies, Christian (Hrsg.): Zum Zeitvertrieb. Strategien - Institutionen - Lektüren - Bilder. Bielefeld 2005, S. 47-58. Sie zitieren Walter Benjamin: Benjamin 1983, Bd. I, S. 164.

bestimmt, ein alle Farben in sich tragendes „Gegenbild“ zu entwerfen.⁴⁶²

Wichtiger an dieser Stelle ist nochmals die Haltung zum Warten und das in ihr eingelagerte subjektive Erleben, mit Hilfe dessen man zu einer anderen, entfunktionalisierten und fantasievollen, erweiterten Art von Zeitwahrnehmung gelangen kann.

Stellen sich diese Wahrnehmungsweisen ein, so erschafft Beuys nicht nur auch auf dieser Ebene einen von allen Rationalismen entledigten Freiraum des Denkens. In Kombination mit den Archetypen, die das Gefühl aktivieren und an die urchältesten Grundbedürfnisse des Menschen rühren, entsteht ein Ort im Wedewerschen Sinne, der gewissermaßen in der Aktion und damit im Treffen der Menschen eine mythische Komponente beinhaltet. Dieser Ort vergegenwärtigt dann etwas, was uns übertrifft und somit außer der Zeit besteht. Doch Beuys belässt es dabei nicht. Er

⁴⁶² „Ja, der Beuys arbeitet mit Filz, warum arbeitet er nicht mit Farbe? Aber die Leuten denken nie so weit, daß sie sagen: Ja, wenn er mit Filz arbeitet, könnte er nicht vielleicht dadurch in uns eine farbige Welt provozieren. (...) Ob ich nicht daran interessiert bin, durch diese Filzelemente die ganze farbige Welt als Gegenbild zu erzeugen, danach fragt keiner. Also: eine lichte, eine klare lichte, unter Umständen eine übersinnliche geistige Welt damit sozusagen zu provozieren, eben durch ein Gegenbild (...) Transsubstantiation von Materie“ Beuys 1970 zu Schellmann/Klüser zit. nach: Koepplin 1989, S. 17. Zur Komplementarität ausführlich Kuni: "Es gibt ja bekanntlich das Phänomen der Komplementarität [...]. Also: eine lichte Welt, eine klare lichte, unter Umständen eine übersinnlich geistige Welt damit provozieren, durch eine Sache, die ganz anders aussieht, eben durch ein Gegenbild." ¹⁵⁷ „Im Hintergrund dieser Vorstellung können erneut Gedanken Rudolf Steiners vermutet werden, wie sie der Anthroposoph in seiner „Theosophie“ im Hinblick auf die "geistige Welt" formulierte. In dieser Welt seien, so Steiner, "die geistigen Urbilder aller Wesen und Dinge zu sehen, die in der physischen und in der seelischen Welt vorhanden sind." Die "physischen Dinge und Wesenheiten" seien wiederum nichts als "Nachbilder dieser Urbilder". Zwar mag man hier zunächst an Platons Höhlengleichnis denken – und damit einen philosophischen Topos, der über den auf gnostische Vorstellungen zurückgreifenden Neuplatonismus auch in zahlreiche esoterische Strömungen Eingang fand; ideengeschichtliche Zusammenhänge, die auch bei Steiner ihren Niederschlag fanden. Bekanntermaßen aber beschreibt der Begriff des Nachbildes wiederum eben jenes sinnesphysiologische Phänomen der Komplementarität, wie es auch Beuys anspricht, um seine Idee des Gegenbildes zu erläutern: Was das geöffnete Auge als rot wahrnimmt, erscheint vor dem geschlossenen, 'inneren Auge' als grün, Dunkles wird in Helles verwandelt. Tatsächlich benutzt Steiner seinerseits – zunächst einmal direkt an der Sinnesphysiologie orientiert – das Phänomen der Farbkomplementarität nicht nur, um das Verhältnis von physischem Körper und dessen Urbild in der "geistigen Welt" oder dasjenige von äußerem Sinneseindruck und innerer Reaktion auf diesen plastisch zu beschreiben, sondern verwendet er auch den Begriff des "Gegenbildes" in diesem Zusammenhang. So heißt es etwa in seinem Aufsatz Die Erziehung des Kindes vom Gesichtspunkt der Geisteswissenschaft mit Blick auf die Möglichkeit, durch Farben positiv auf die Gestimmtheit etwa eines nervösen Kindes einzuwirken.“ Kuni 2006, Bd.1, S.479.

scheint über den Moment der Erfahrung von Außerzeitlichkeit zugleich auf die Nutzung dieser Erfahrung für die irdische Existenz zu verweisen und Kraft aus dieser Erkenntnis und Energie zu schöpfen. Der Stab endet in der Hand, dem ausführenden Körperteil des Menschen schlechthin. In Verbindung mit dem ausdauernden wartenden Stehen als energetisch aufgeladene Haltung erzeugt die Hand eine zunehmende Spannung, die umso mehr die Erwartung zukünftiger Handlungen schürt und damit zugleich Veränderungen verlangt. Aber der Körper ist nun ein gewandelter, er wird zur Leiblichkeit, zur Verbindungsstelle von Seele und Körper.

Der Einsatz der Vertikalen und die sensibilisierte Haltung zum Warten in Verbindung mit den Urbildern ergeben einen Verbund von Techniken, die es möglich machen, aus einer Ausstellungs- oder Aktionssituation einen besonderen Ort werden zu lassen, der die Menschen aus ihrer Zeitwahrnehmung entrückt und sie verändert.

1976 setzt Beuys dieser Erfahrung einer außerzeitlichen Wahrnehmung ein Denkmal: „Die Straßenbahnhaltestelle. Ein Monument für die Zukunft“

5.2.3 Straßenbahnhaltestelle. Ein Monument für die Zukunft

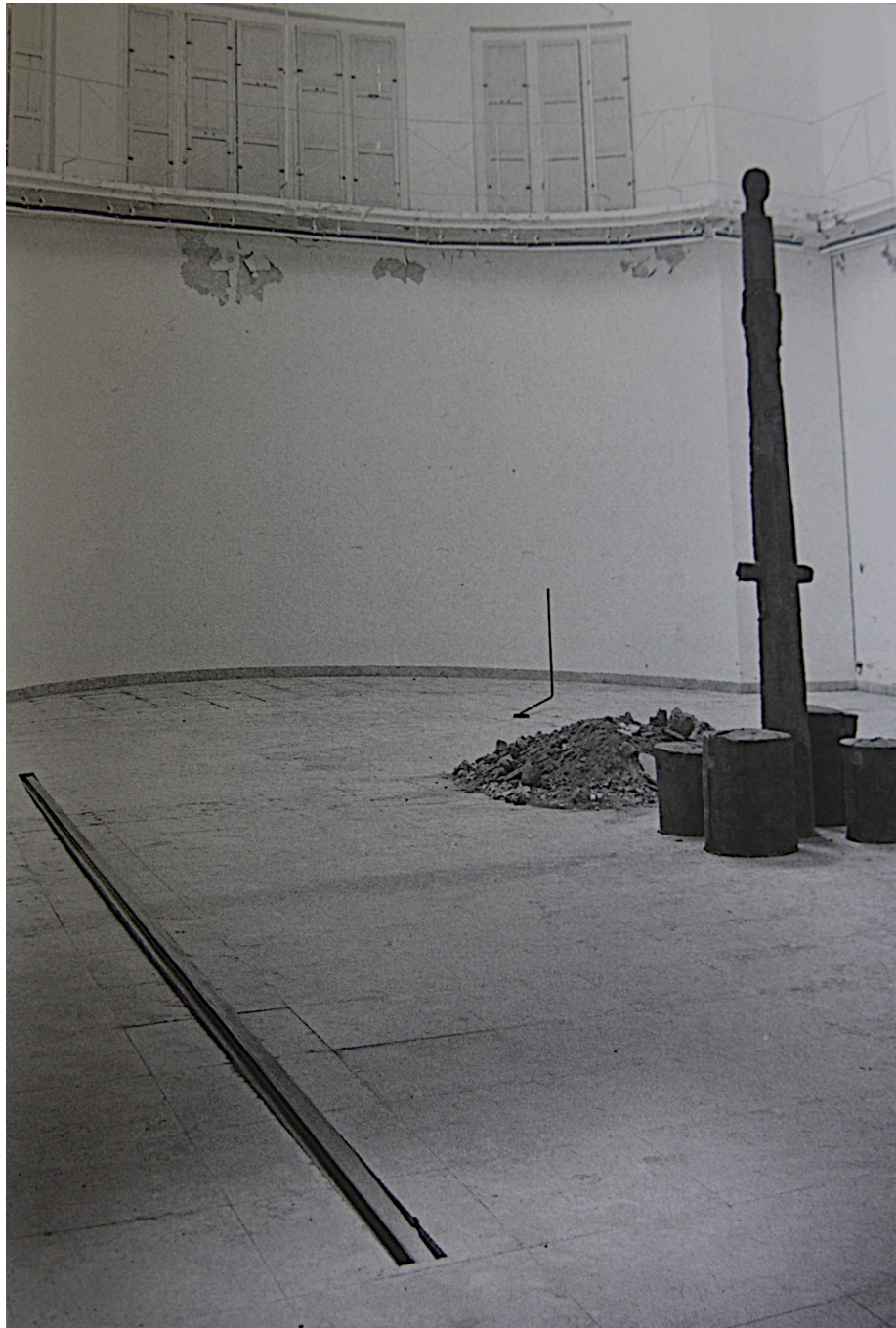


Abb. 11 Straßenbahnhaltestelle
Ein Monument für
die Zukunft, Ven-
edig 1976

Die „Straßenbahnhaltestelle“, die der Kunstwissenschaftlerin Claudia Tisdall den später zum Untertitel gewordenen Zusatz „Ein Monument für die Zukunft“ verdankt, hat Beuys 1976 für den Deutschen Pavillon der Bienna-

le in Venedig realisiert.⁴⁶³ In dieser ursprünglichen, hier präsentierten, Aufstellung war sie nur für den Zeitraum der internationalen Kunstausstellung zu sehen. Zum tragenden Element dieser Installation machte Beuys den „Eisernen Mann“, ein Denkmal, das nach einer realen Station der Straßenbahnhaltestelle in Kleve, dem Heimatort von Beuys, benannt ist. Beuys musste in seiner Schulzeit an dieser Station regelmäßig umsteigen. Der „Eiserne Mann“ besteht aus einer senkrecht aufgestellten Feldschlange mit vier Mörsern. Das aus ehemaligem Kriegsgerät zusammengestellte und mit einem auf einer Kugel tanzenden Cupido versehene und nun an den Frieden mahnende Denkmal war eines von insgesamt fünf Monumenten, die Fürst Johann Moritz von Nassau-Siegen 1654 als Friedenszeichen vor den Toren der Stadt Kleve aufstellen ließ. Schon Ende des 17. Jahrhunderts war die Cupido-Figur verloren gegangen, so dass Beuys nur das Fragment der ursprünglichen Ausführung kannte.⁴⁶⁴

Für seine Installation für die Venezianische Biennale hat Beuys das gesamte Klever Monument abgießen lassen. Eine der wichtigsten Änderungen, die er im Verhältnis zum Original vornahm, ist die Ergänzung eines Kopfes, genauer eines deutlich sichtbar leidenden Kopfes. Auf die himmelwärts ausgerichtete Feldschlange, einem spätmittelalterlichen Kanonentyp, setzt er an das Ende des Rohres einen Kopf. Neben diesem starken Bild, das Vernichtung und Ergebnis der Vernichtung in Form des Kopfes zusammenzieht hat Beuys im Deutschen Pavillon einundzwanzig, je einen Meter lange, Bohrstangen im Boden links des Eingangs in einer Tiefenbohrung versenkt. Neben dem Monument türmte sich nun der Aushub von Erde auf, der durch die Grabung und die Versenkung der Bohrstangen entstanden war. Eine Art Kurbel verwies auf die bis auf den Lagunen-

⁴⁶³ Im Katalog zum Deutschen Pavillon in Venedig, der erst kurz nach Beendigung der Ausstellung erschien, hat Caroline Tisdall ihren Text zur „Straßenbahnhaltestelle“ mit dem Titel „Monument for the future“ versehen, der anschließend oft als Untertitel geführt wird, siehe Kat. Beuys 2000, S. 61.

⁴⁶⁴ Eine detaillierte Beschreibung der historischen Zusammenhänge sowie ausführliche Deutung der Umsetzung von Beuys, siehe: Simone Scholten: ‚Ausgehen muss man ja von dem, was gegenwärtig ist‘. Die ‚Straßenbahnhaltestelle‘ zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, in: Kat. Beuys 2000, S. 26-67.

grund reichende Öffnung. Parallel zur Wand schnitt eine einzelne Straßenbahnschiene in den Boden.

Nach Ablauf der Ausstellungszeit in Venedig verfügte Beuys, die Aufstellung dieses Ensembles mit der senkrecht in den Himmel ragenden Feldschlange niemals wieder in dieser, die Senkrechte betonenden Position, zeigen zu lassen. Die späteren Aufstellungen und Präsentationen der „Straßenbahnhaltestelle“ werden also stets mit einer liegenden Feldschlange gezeigt, beispielsweise die erste Fassung im Kröller-Müller Museum in Otterlo und die weitere Fassung der Sammlung Marx in Berlin im Hamburger Bahnhof, dem Museum für Gegenwart.

Beuys betrieb in Venedig Erinnerungsarbeit. Die Straßenbahnhaltestelle kennzeichnet eine entscheidende Erfahrung seiner Kindheit und Jugendzeit, die er selbst zu den wichtigen auslösenden Momenten zählt, die ihn Bildhauer haben werden lassen. Ausdrücklich betont er dabei auch die Wichtigkeit der Topographie des Denkmals.⁴⁶⁵ So hat sich neben der banal klingenden, aber tief greifenden Erkenntnis, dass „man mit Formen etwas machen kann“⁴⁶⁶, besonders der Ort eingeschrieben. Als Haltestelle ist sie nicht nur ein Ort der Bewegung, des Fortkommens, sondern auch des Wartens, ein im Benjaminschen Sinne „Ort des Zeitladens“ oder, mit Beuys gesprochen, ein Ort „des-sich-absinken-lassens.“⁴⁶⁷ Dabei habe er die gravierende Erfahrung „von der Konstellation des Wo-eine-Sache-steht, des Ortes, geographisch und des Wie-die-Sachen-zueinander-stehen“ gemacht. Eine Art Initialzündung eines regelmäßig wiederkehrenden Zeitpunktes und Ortes, den er nun in Venedig, Jahrzehnte später wieder aufgreift und an seine aktuelle Lebens- und Ausstellungssituation an-

⁴⁶⁵ „Ich kann sagen, dass mich der „Eiserne Mann“ mein ganzes Leben beschäftigt hat, seine Topographie hat mich außerordentlich stark berührt und wahrscheinlich zur Bildhauerei gebracht“, Beuys im Mai 1976, zit. nach: Guido de Werd, Strassenbahnhaltestelle. Tramstop – Fermata del Tram, Beuys (1984) in: Kat. Beuys 2000, S. 9

⁴⁶⁶ Beuys im Interview mit Georg Jappe über Schlüsselerlebnisse (22.9.1976), in: Jappe 1996, S. 210 f.

⁴⁶⁷ „... ich habe mich regelmäßig, wenn ich aus der Schule kam ... da hingesezt und habe mich da, im heutigen Sprachgebrauch könnte man sagen, ganz absinken lassen, in dieses Gesehenwerden von den anderen Dingen.“ Jappe 1996, S. 210 f.

bindet. In Venedig ist es die vertikale Achse, die die Idee fixiert⁴⁶⁸ und so möchte man ergänzen, an diesen besonderen Ort ein Denkmal für ihre Entfaltung findet. Beuys arbeitete schon lange an der Idee, die Straßenbahnhaltestelle in einer Arbeit umzusetzen, erst der deutsche Pavillon erschien ihm als geeigneter, „idealer Raum“. ⁴⁶⁹ Und welcher Ort wäre besser geeignet, einen Kontrapunkt zum unscheinbaren Anfang seiner Entwicklung zu setzen und den Ausgangspunkt damit umso stärker zu gewichten? Mit der Installation setzt Beuys seiner frühen und damals wohl eher erspürten Austarierung von Form, Ort und Platzierung als Ausgangspunkt seiner künstlerischen Entwicklung ein Denkmal. Mit der Bohrung in die Tiefe betrieb er eine regelrechte Verankerung und darüber hinaus eine ideelle Verbindung von Kleve und Venedig. ⁴⁷⁰ Beide Orte sind besondere Wegmarken der persönlichen Entwicklung. ⁴⁷¹ Ausgehend von einer kindlichen Erfahrung, deren bewusster Wahrnehmung bis hin zu ihrer künstlerischen Umsetzung und zum Erfolg, kennzeichnet die Installation Stationen eine persönliche Bewusstwerdung grundsätzlicher Zusammenhänge, sowie ihrer Auswirkungen auf einen individuellen Lebensweg. Die Bohrstan- gen, die in einer Kurbelwelle enden, sind das Bild für eine aktive, „tiefe“ Erinnerungsarbeit. Zudem besteht die Kurbelwelle aus zwei rechten Winkeln. Der rechte Winkel, im Œuvre Beuys' ein bekanntes Zeichen für das Denken, bezeichnet Analyse und Bewusstmachung seiner Vergangenheit, darüber hinaus symbolisiert die Kurbel mit dem Aushub an Erde auch einphysisches Abarbeiten. ⁴⁷² Nicht zuletzt spiegelt die ideologiegeprägte Architektur des Pavillons einen Teil der Beuys'schen Vergangenheit, die

⁴⁶⁸ Beuys in: Tisdall Tramstop, 1975, 28, zit. nach: Scholten, in: Kat. Beuys 2000, S. 54.

⁴⁶⁹ „Als ich den Raum sah, da habe ich auch sofort gesehen, das ist der ideale Raum, um das zu verwirklichen, was ich immer machen wollte. So waren zum Beispiel Teile dieser Sache schon da, jahrelang fertig ... der Kopf, der ganze obere Teil der Rohre war längst fertig.“ Beuys [1978] im Interview mit Keto von Waberer: zit. nach: Kat. Beuys 2000, S. 31.

⁴⁷⁰ Caroline Tisdall, Tram Stop, 1976, S. 28, zit. nach: Kat. Beuys 2000, S. 54.

⁴⁷¹ Rückblickend betont Beuys 1981 die Wichtigkeit des Ortes seiner Kindheit, Kleve: „Ich glaube, wenn alles anders verlaufen und nicht in Kleve passiert wäre, dann wäre ich gar nicht vorhanden.“ Beuys [1981] in: Adriani et al. 1981, S. 363.

⁴⁷² Vgl. Kat. Beuys 2000, S. 59.

als leidensvolle Kriegszeit gleichfalls Einfluss auf seine Entwicklung genommen hat.

Die zeitgenössische Presse zeigte sich sowohl von der klassisch anmutenden Ausführung als auch vom autobiographischen Zug der Arbeit erstaunt. Aber gerade hierin liegt ein zentraler Punkt, nämlich, die eigene Biographie als pars pro toto vorzustellen und dabei „in seinem plastischen Monument weit ausgreifende, räumlich-geographische wie zeitliche Dimensionen mit Persönlichem“⁴⁷³ zu verbinden. Die Feldkanone aus dem 17. Jahrhundert, der deutsche Pavillon, 1909 erbaut, 1938 von Ernst Haiger zu monumentaler, der Ideologie des 3. Reiches angepasster Architektur umgebaut, sowie die Schiene als zeitgenössisches Fortbewegungsmittel, ziehen historische Dimensionen mit einer individuellen Biographie zusammen oder wie Rautmann/Schatz schreiben:

„Geistig-sinnliche Ebenen als ein Ganzes zur Anschauung zu bringen, kann für ihn nur dann gelingen, wenn darin eine Verbindung zu einem individuellen Erlebnis- und Erfahrungsraum aufleuchtet und auf diese Weise ein Zusammenschluß des Nahen und Fernen ermöglicht wird. Allgemeiner ausgedrückt, wenn Regionalismus sich mit Universalismus, die Peripherie mit den Zentrum verbindet und auf keine der beiden Seiten verzichtet wird.“⁴⁷⁴

So ist die „Straßenbahnhaltestelle“ zugleich ein Monument für die Wahrnehmung, Reifung und Umsetzung von Ideen, gewissermaßen für die Dauer, die die eigene Entwicklung benötigt hat. Zugleich steht sie aber auch für den besonderen Augenblick – verdeutlicht in der Vertikalen. Hier wird die Idee fixiert, als „Bild“ einer intuitiven Eingebung, für die der Augenblick, der zeitliche Zusammenhänge über das menschliche Leben hinaus erahnbar werden lässt, steht.

Indem Beuys verfügt, die „Straßenbahnhaltestelle“ im Weiteren nur noch waagrecht zu präsentieren, ist damit zum einem den besonderen Orten Kleve und Venedig Rechnung getragen. Sie sind Zeichen eines augen-

⁴⁷³ Rautmann/Schatz 1998a, S. 370.

⁴⁷⁴ Rautmann/Schalz. 1998a, S. 366 - 378.

blicklichen Zusammenschlusses von Zeit und Ort. Oder, wie Beuys es beschrieb,: „An dieser Stelle hat sich etwas vollzogen, was den gesamten geschichtlichen Strom impulsiert hat“, von Angerbauer-Rau zusammenfassend zu Ende geführt als „die Verbindung von etwas Geistigem - und damit ist nicht der Intellekt allein gemeint - mit einem bestimmten Gegenstand.“⁴⁷⁵

Mit der veränderten Präsentation des Ensembles bestimmt er darüber, dass die besondere Ausstellungssituation in Venedig eine begrenzte Aktion war, die als solche wahrgenommen werden konnte, danach aber in einen anderen Modus übergeht. Außerdem verändert er mit der waagrechtchen Präsentation der verschiedenen Versionen die Gewichtung seiner Aussage.

Die individuelle beuyssche Entstehungsgeschichte der Plastik tritt zurück; in den Vordergrund rückt nun die Kapazität, Ideen zu entwickeln und Zusammenhänge zu verstehen. Abgelegt zeigt das Werk noch die „materielle Substanz für Ideen“.⁴⁷⁶ Im Erspüren der Materialien, ihrer Formen und Formbarkeit, in der oft als Geburtsvorgang gedeuteten Verbindung von Kanonenrohr und des leidenden Kopfes, den Tisdall als „einen inneren Kampf, einen Krieg der Ideen, in dem eine Idee schöpferisch mit einer anderen um die Zukunft kämpft“⁴⁷⁷ beschrieb, unterstreicht die Niederlegung der „Straßenbahnhaltestelle“ die Aufforderung individueller geistiger Tätigkeit eines jeden Betrachters. Denn diese ist es, die die „Straßenbahnhaltestelle“ damit wieder, wie zur Zeit in Venedig, ideell in die Senkrechte stellen kann, jedoch nun als jeweils eigene, individuelle „Idee einer geistigen Positionsbestimmung“⁴⁷⁸.

⁴⁷⁵ Angerbauer-Rau 1998, S. 189, das Zitat von Beuys entnahm Sie einem Interview mit Beuys am 25.2.1977, abgedruckt in: Lurgi-Information, 2, Frankfurt 1977, S.21.

⁴⁷⁶ Kat. Biennale Venedig 1976, S. 34.

⁴⁷⁷ Kat. Biennale Venedig 1976, S. 3., zit. nach: Kat. Beuys 2000, S. 65.

⁴⁷⁸ Caroline Tisdall, Joseph Beuys: We go this way, London 1998, 16, zit. nach: Kat. Beuys 2000, S. 132.

Beuys bindet häufig den geschichtlichen Zusammenhang der Orte ein, an denen er eine Aktion durchführt oder eine Ausstellung vorbereitet. Er spürt dabei sowohl ihren historischen Wurzeln als auch dem Istzustand nach, womit er eine größere Empfänglichkeit für Gesamtzusammenhänge auslösen will. Er verbindet Zeit und Ort im umfänglichen, nahezu außerzeitlichen Sinne, um beides für Gegenwart und Zukunft zu öffnen. „Freitagsobjekt »1a gebratene Fischgräte«“ fand am Burgplatz statt, dessen historische Fixierung er durch das nomadische Element der Klänge aufweichen wollte und auch die Installation „Hirschdenkmäler“, die im Gropiusbau 1982 zu sehen war, nahm Bezug zur aktuellen politischen Situation, in diesem Fall mit besonderem Focus auf die Ost-West-Teilung.⁴⁷⁹

Beuys nutzt darüber hinaus allerdings auch einen sehr beweglichen und immer wieder eingesetzten Verweis auf die Vertikale: Einen Stab oder einen häufig mit der Krümmung nach unten verwendeten Spazierstock.

⁴⁷⁹ B. Ich sehe da grade [sic.] da sind noch so alte bleiverglaste Fenster... Das hat seine Geschichte und die Geschichte geht einfach weiter. Jetzt kommt da ein Mann herein mit einer anderen Welt, nur so, ganz einfach, nicht, also der sie einfach – eh – einfach damit konfrontiert. Dann wird einfach gesagt: Ja, wie stellt sich denn der Beuys das vor, wie's weiter geht. Das ist ein kleiner Vorschlag, ein kleines Detail eines Vorschlages, wie ich mir die Geschichte weiter vorstellte; denn es bleibt nicht ewig da, die Situation am Burgplatz so steif, verhärtet, wie sie jetzt ist, nicht? Deswegen dieses Nomadische, der nomadische Habitus im Stehen und – eh- schließlich könnte man auch sagen noch der nomadische Charakter innerhalb der Klänge, Ganz [sic.] einfach. Beuys/Spoerri 1970, S. 34.

5.2.4 Der Stab

Der Stab an sich verweist auf eine mit ihm verbundene weit zurückreichende und ebenso weit verbreitete Tradition. Als „Bild“ steht er für eine Verbindung zu den Göttern oder zu außerweltlichen Kräften, die herbeigeseht und hergestellt werden sollen.

Ebenso weit reichend sind die etymologischen Wurzeln, die mit dem Wort „Stab“ verbunden sind. Zunächst verweist seine indogermanische Wurzel auf einen Bedeutungsumfang, der von „starr sein“, „steif“, „lahm“ über „stehen machen“, „aufstellen“, „stützen“ und „versteifen“ bis hin zu Substantiven wie dem „Pfosten“ und den Verben „treten und stampfen“ reichen, an die sich die Bedeutungsverwendungen „Tritt“, „Fußspur“ und „Stufe“ anschließen.⁴⁸⁰ Doch auch Beziehungen zu Gottheiten sind seinem Bedeutungsbereich bereits inhärent: Im Japanischen lautet die Bezeichnung für Gottheit „Hashira“, was „Pfeiler“ bedeutet; im Germanischen bedeutet „asen“ wie im Gotischen „ans“ Balken oder im Litauischen heißt der Stab „stabas“ und leitet sich von einem Idol her. Während des Mittelalters wird er in zahlreichen Kulturen als Amtsbezeichnung oder als Herrschaftszeichen eingesetzt, beispielsweise der Hirten- und der Bischofsstab, ebenso wie das Zepter der weltlichen Fürsten.

Ist der Einsatz der Stäbe auch unterschiedlich, als Grundzug ist immer ein Kräftepotential aufgerufen, das über das der Menschen hinaus reicht. So reitet die Hexe auf einer Zaunlatte, die Schamanen Sibiriens nutzen dazu einen Stab und australische Medizinmänner steigen mittels eines Schwirholzes zum Himmel auf.

In der Bibel ist der Stab Zeichen göttlicher Kraft. Moses vollführt hiermit seine Wunder, er verwandelt den Stab in die Schlange und umgekehrt (2. Mose 4, 2 ff.) und schließlich erlaubt Jesus seinen Jüngern einzig einen Stab mit auf die Reise zu nehmen (Mk 6,8).

⁴⁸⁰Duden 1989, S. 696.

Ein Stab steht auch häufig als Zeichen dafür, dass sein Träger Kenntnis unsichtbarer Mächte hat. So konnten allein die Abbildungen eines Stabes in frühchristlichen Katakomben und auf Sarkophagen dazu führen, dass den Christen ohnehin entgegengebrachte Misstrauen noch zu vergrößern, weil der geläufige Vorwurf der Magie damit untermauert zu sein schien.⁴⁸¹

Als Zeichen einer besonderen, „höheren“ Verbundenheit wird während der Bischofsweihe der Stab mit dem Ring übergeben.⁴⁸² In der weltlichen Ordnung kann der Stab ein Symbol für das Amt sein: als Hirtenstab, Leitstab oder als Richterstab und Marschallstab. Gekrönten Häuptern kommt das Zepter als Symbol ihrer Macht zu.

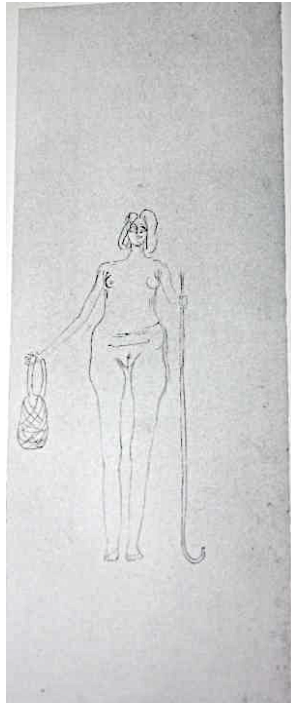
Die Beispiele ließen sich weiter ergänzen. Festzuhalten bleibt, in zahlreichen Völkern spielt der Stab eine besondere Rolle in Handlungen, mit denen der Mensch sich in Beziehung zu höheren Kräften setzt. Der Stab gilt hierbei als magisches Verbindungsstück zwischen göttlich-geistigen und irdisch-materiellen Bereichen.

Beuys verwendet in seinen Werken vier verschiedene Formen von Stäben: einen einfachen geraden, ca. 90 cm langen Stock, dann einen ähnlich großen Spazierstock mit Krümme. Der „Eurasienstab“ ist ein sehr langer Stab, mit einer in enger Biegung erfolgten Krümmung, zudem nutzt Beuys schließlich noch einen äußerst langen Stab ohne Biegung. Nahezu von Beginn an, zieht sich vor allem der Spazierstock wie ein roter Faden durch seine Zeichnungen, Aktionen und Installationen. Beuys setzt den Stock in horizontaler, wesentlich häufiger aber in vertikaler Ausrichtung ein. Besonders im zeichnerischem Oeuvre ist er immer wieder zu finden. Demnach ist er ein den Künstler stets begleitendes und wichtiges Thema. Welche Aussagen die unterschiedlichen Ausrichtungen in sich tragen, hat Dieter Koepplin anhand früher Zeichnungen erläutert.⁴⁸³

⁴⁸¹ Heinz-Mohr 1991, S. 295.

⁴⁸² Vgl. Balling et al. S.196.

⁴⁸³ Koepplin 1988, S. 24.



Im Blatt „Woman with bag and a crooked staff“ (Abb. 18) tritt eine nackte Frau dem Betrachter frontal gegenüber. In ihrer rechten Hand trägt sie einen Korb, in ihrer linken hält sie einen langen Stock. Entgegen der gewöhnlichen Nutzung steht er gewissermaßen „falsch herum“, so das Krümme und die Füße der Frau auf gleicher Ebene ruhen. Damit erhält das Blatt einen Richtungsverlauf von oben nach unten und so interpretiert Dieter Koeplin den Stock mit der Krümme nach unten „im Sinne von Inkarnation“⁴⁸⁴

Abb.12: Woman with bag and crooked staff, 1948/1953

⁴⁸⁴ Koeplin 1988, S. 24.



Abb. 19 Für Filz- und Fetträume, 1967



20 Detail von Abb. 19

In einem weiteren Beispiel, der Zeichnung „Für Filz- und Fetträume“ (Abb.19 und 20) ist der Stock erst auf den zweiten Blick zu sehen. Innerhalb eines vornehmlich horizontalen Liniengewirrs am rechten Bildrand, gleich im Anschluss an den auf schräger Ebene befindlichen Schlittens, kommt er von oben herunter, als greife er mit Krümme „hinab“ und hole etwas herauf.

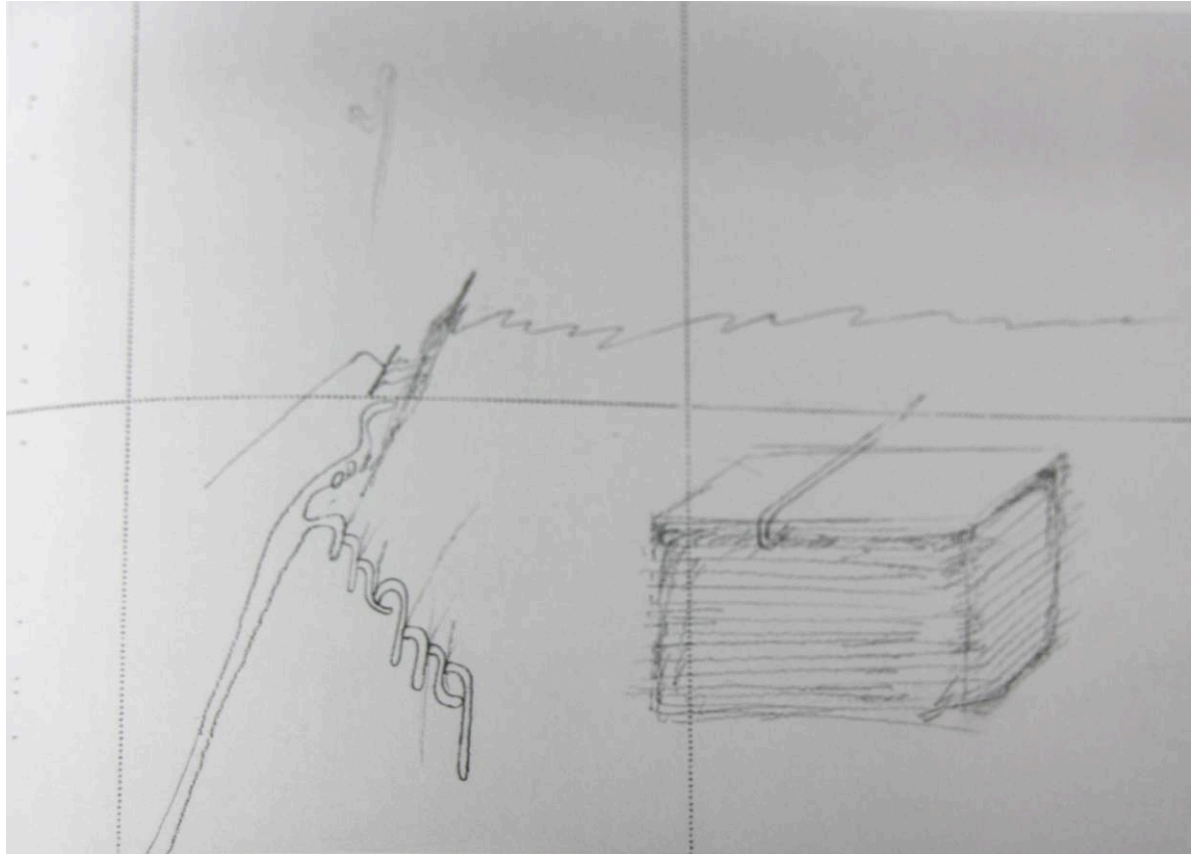


Abb. 21 ----- ?, 1960

Horizontal abgelegt, wie in „-----?“ (Abb. 21) ist er wie in Wartestellung positioniert, gewissermaßen „griffbereit“ für den nächsten Einsatz. Und schließlich in einer Zeichnung, die zwei Jahre später entstand (Abb. 22) als nach oben schwebend in einer aufwärts gerichteten Haltung

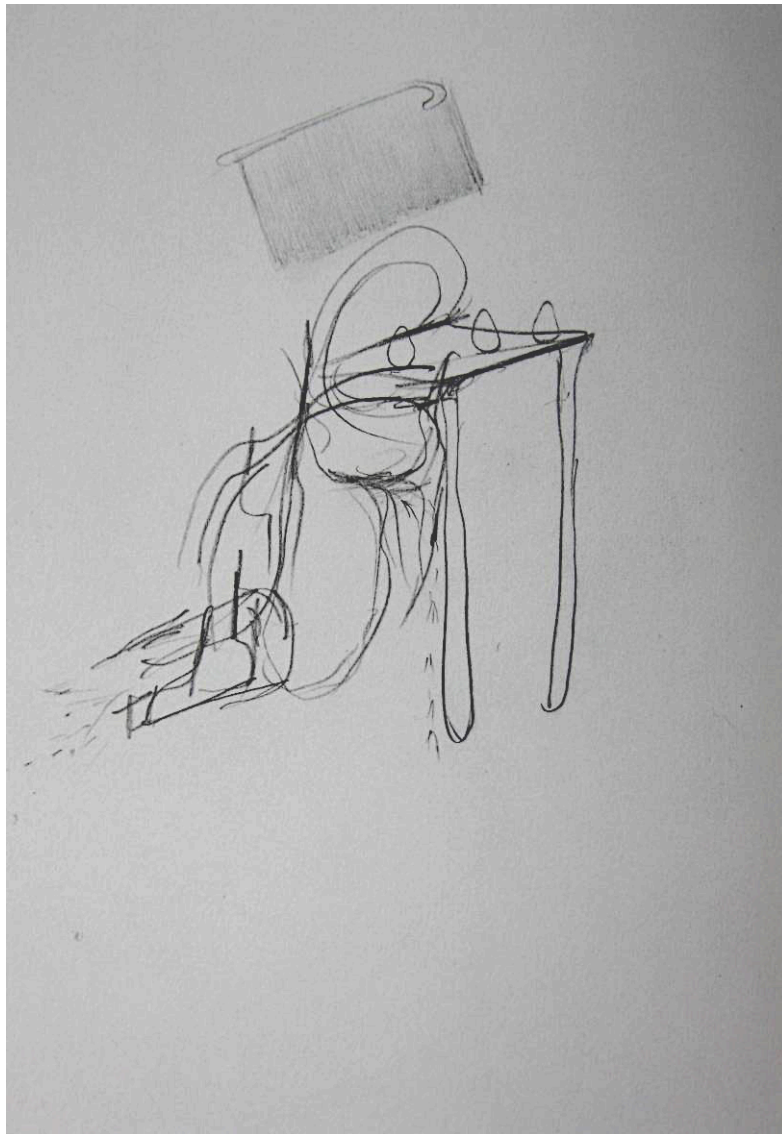


Abb. 22 ----- ?, 1958

Die oben bildlich angedeuteten Prozesse einer Verwandlung oder auch des Fließens von Energie zeigen sich besonders deutlich in einer Zeichnung von 1958 (Abb. 23). Koeplin beschreibt in knappen Worten sehr treffend:



Abb. 23
----- ?, 1958

„Eine Zeichnung von 1958 [hier Abb. 23] unterscheidet zwischen einer Bodenzone, die mit dünnflüssiger, teilweise grünlich verfärbter Goldbronze durchlichtet ist, und Emanationen darüber (aus rübenartigen Gebilden entwachsend), und von hier und einem Bett aus erheben sich zwei Stücke als Transformation nach dem Tod oder der Entstehung einer neuen Substanz.“⁴⁸⁵

Der Stock mit Krümme ist ein Zeichen „für Gegenbewegungen“ und „Umkehrungen von Kräften“, die in engem Zusammenhang mit Inkarnation – Tod – Auferstehung stehen.⁴⁸⁶

⁴⁸⁵ Koeplin 1988, S. 24.

⁴⁸⁶ Koeplin 1988, S. 24

Der Stab ist also ein Bild der direkten Verbindung mit Geistigem, welches bei Beuys immer himmelwärts, als „obriges“ dargestellt ist. Dabei ist der Austausch von oben (Geist) und unten (Materie) zentrales Thema.⁴⁸⁷

So ist es nicht verwunderlich, dass der Stock, auch eine große Rolle in den Installationen spielt. In dem wichtigen Environment „Richtkräfte einer neuen Gesellschaft“ (1974 -77) und ebenso in der „Feuerstätte“ (1968 - 75) taucht jeweils ein Spazierstock auf, deren Krümmungen jeweils nach unten zeigen.

Man könnte sagen, dass mit dem Spazierstock das Bild einer Bewegung angelegt und aufgerufen ist. Einen Spazierstock benötigt man als Unterstützung während des Gehens. Er ist Zeichen für das menschliche Handeln und referiert auf den Menschen „in seinem Gehen und seiner Orientierung“⁴⁸⁸

Also ist das Gehen, das Voranschreiten, das, was sich durch die Berührung mit der Erde, dem Menschen als Widerstand entgegensetzt, ihn gleichwohl zum Voranschreiten bewegt, all diese Erfahrungen werden über den Stock als Energie wieder „nach oben“ abgegeben.

In der Coyote-Aktion, „I like America and America likes me“ (New York 1974), hat Beuys nach eigenem Bekunden die Rolle eines Schamanen eingenommen. Der Stock dient hier als Verlängerung und als „Kopf“ seiner ansonsten komplett in Filz gehüllten Figur. Diese so veränderte Person des Künstlers wirkt als eine Figur, die nun überpersonell mit den geistigen Mächten in Verbindung steht, auf den ebenfalls im Galerieraum befindlichen wilden Coyoten. Caroline Tisdall bezeichnete diesen Stock treffend eine geistige Uhr. Damit ist die Koordination eine andere: es geht nicht um die metrische Zeit unseres Alltags, sondern um eine „herausgehobene Zeit“, die die Grenzen der jeweiligen „Bewusstseine“ – hier das Tier, da

⁴⁸⁷ „Strahlender Spazierstock (Radiant walking stick, 1958) - ,als Bild für ein Bindeglied zwischen Himmel und Erde, Geist und Materie“ (Zit.: Kat. Beuys 1977, S. 50, Nr. 220), und in: Oellers 1993, S. 247, Fußnote 20.

⁴⁸⁸ Koeplin 1988, S. 24.

der Mensch –aufzulösen vermag. Über die Rolle des Schamanen, die Beuys hier einnimmt, gelingt ein Energieaustausch, der dazu führt, dass ein von gegenseitigem Respekt getragener Umgang zwischen Mensch und wildem Tier auf engstem Raum über mehrere Tage möglich ist.

Selbst den zahlreichen zu Vitrinenobjekten zusammen gestellten und dementsprechend liegend platzierten Stöcken haftet noch etwas von der Vertikalität an, das mit dem Bild des Stocks verbunden ist. Beuys selbst bezeichnete den in einer Vitrine von 1972 liegenden »Hirtenstock« als „Stab für UNTEN und OBEN“⁴⁸⁹

Der Stock ist also auch in der Horizontale ein Mittel, um die Vorstellung von „Unten und Oben“ zu wecken, da das Bild des Spazierstocks sofort seine übliche Verwendung aufruft. Und zum anderen scheint Beuys hier, wie vor allem auch an den Zeichnungen deutlich wurde, die Assoziation einer Verbindung zwischen Himmel und Erde mit aufrufen zu wollen.⁴⁹⁰

⁴⁸⁹ Koeplin 2003, S. 114.

⁴⁹⁰ Vergleiche Kapitel 5.2.



Abb. 24 THE HEATH (Feuerstätte) 1968 - 1974

Das Hirtenmotiv, das Beuys seit seiner Kindheit für wichtig erachtet hat, ist ein Hinweis auf die Vorbildfunktion und die, bei Koeplin eher beiläufig genannten, Orientierung. Vor allem in den Aktionen von Beuys versucht er beispielhaft Zusammenhänge aufzuweisen, seine Biografie als pars pro toto anzubieten, in der Hoffnung, beim Publikum jeweils individuelle Prozesse einer vertieften Selbsterkenntnis auszulösen. Denn nur über den Weg der Selbsterkenntnis kann die Gesellschaft als Ganze sich neu ausrichten. Er kämpft und umgesetzt wird ein solches soziales Ganzes vor allem durch Kommunikation, eine „permanenten Konferenz“.⁴⁹¹ Hierzu schuf Beuys in den Jahren 1968 bis 1974 eine eindringliche Raumarbeit.

⁴⁹¹ So betitelt Beuys seine „Planzeichnung »Feuerstätte (the Hearth) / permanent conference«, Frühjahr/Sommer 1974, siehe Koeplin 2003, S. 17, Abb. 5.

“The Hearth“ (Feuerstätte), auch als statische Aktion bezeichnet,⁴⁹² versammelt 29 Kupferstäbe, die unterschiedlich rhythmisiert an den Wänden eines Raumes vertikal angelehnt sind. Ein Spazierstock aus Eisen hebt sich von diesen seinen kupfernen Begleitern deutlich ab. In der Mitte des Raumes findet sich ein Ziehwagen, auf dem demontiert ein Eurasienstab liegt. Ein zweiter, mit Filz umwickelter befindet sich in der Verlängerung der Wagendeichsel und quer zu ihr liegend auf dem Boden. Zwischen Wand und einigen Kupferstäben liegt ein weiterer, partiell mit Filz umwickelter langer Stab aus Kupfer und Eisen. Beuys selbst äußert sich zur Installation;

„Eine ‚permanente Konferenz‘, das ist die Grundidee von Feuerstätte. In diesem Sinn repräsentiert jeder Kupferstab eine Persönlichkeit mit ihren eigenen Ansichten, jede Person mit ihren eigenen Fähigkeiten, etwas beizutragen. Eine Einheit in der Vielheit. Gruppierungen sind ausgedrückt in der Anordnung der Stäbe gemäss [sic.] der Primzahlen 1,2,3,5,7,11. Diese Gruppenzahlen sind am oberen Ende jedes Stabes eingraviert. Meine eigenen Beiträge [hier zeigt sich der Gedanke des Vorbildes, S.K.] zu dieser Konferenz werden in Hearth I vorgelegt: Ein hölzerner Wagen wie jener, mit dem ich als Kind gespielt habe, trägt einen zerlegten kupfernen Eisenstab und all die von ihm repräsentierten Ideen. Jedermann zieht seine persönliche Fracht hinter sich her, eine positive und eine negative Bürde. Es muss eine tief verwurzelte Erinnerung geben, die die kleinen Kindern zu so versessenen Wagenziehern macht. Dann hat es hier einen mit Filz isolierten Spazierstock aus Kupfer; Kampf [oder kämpfe] für Freiheit mit dem warmen Spazierstock.“⁴⁹³

Durch den Filz hebt sich der Stock vom Boden ab, es ist ihm gewissermaßen die Haftung verloren gegangen. Deutet man den Filz, wie von Beuys häufig betont, als Isolator dessen, was ursprünglich zusammengehörte, so wird dies gemeinsam mit der liegenden Position des Stockes zur immmanenten Aufforderung, ihn zu ergreifen, sich in Bewegung zu setzen, aktiv zu werden und die statische Aktion durch Aktivität aufzubrechen.

⁴⁹² Koeplin 2003, S.14 ff.

⁴⁹³ Joseph Beuys. Gespräch mit Caroline Tisdall, September/Okttober 1978, In: Tisdall 1979, S. 236, zit. nach Koeplin 2003, S. 24 f, siehe auch Kat. Beuys 2008, S. 210.

Eine weitere Betonung der Vertikalität im Sinne von Oben und Unten und dem wichtigen Austausch beider „Polaritäten“, steckt auch im abstrakten Zeichen für den Menschen, das die aufgestellten Stäbe versinnbildlichen. Es verweist auf den aufrechten Gang des Menschen, seine Eigenschaft über die Füße physisch mit dem Boden verbunden zu sein und den Kopf als geistiges „Instrument“ in der Höhe zu halten. Auch über die geistige Haltung macht Beuys eine Aussage. Die Feuerstätte beinhaltet über das Zusammentreffen, die permanente Konferenz hinausgehend, die Wärme. Diese ist bei Beuys ein wichtiges Synonym für die Liebe. Die Liebe zur Sache, ist der einzige Beweggrund aus dem heraus der Mensch handelt, denn einen Gott im traditionellen Sinn gibt es nicht mehr.⁴⁹⁴

Die Wärme, die der Filz bei aller Isolation zu bilden vermag, wird zum Signet für den menschlichen Umgang miteinander. Neben den an der Wand lehrenden Kupferstäben, ihrer Materialität nach stets als leitende hervorgehoben, steht ein Spazierstock aus Eisen mit der Krümme nach unten.

Eisen ist eines der am häufigsten vorkommenden Metalle in der Erde. Wenn Beuys es hier besonders betont, dann könnte es ein sich Abarbeiten des Menschen auf der Erde repräsentieren. Man kann es metaphorisch als ein „Gehen durch die Materialität“ beschreiben, damit den Erfahrungen, also das, was eine Generation erarbeitet hat, als „Geistiges“ einer nachfolgenden zur Verfügung stehen kann. Möglicherweise ist der liegende, sieben Meter lange Stab, der sowohl aus Kupfer als auch aus Eisen besteht und mit Filz umwickelt ist, deshalb so lang, damit er nicht ohne Schwierigkeiten in die Vertikale zu bringen ist. Dieses bedürfte einer gemeinsamen Anstrengung; dies zu bewerkstelligen könnte ein mögliches Ergebnis der „permanenten Konferenz“ sein.

„Wie du siehst ist,“ so Galilei bei Brecht, „daß es keinen Unterschied zwischen Himmel und Erde gibt. Heute ist der 10. Januar 1610. Die Mensch-

⁴⁹⁴ Beuys (1977), Harlan/Rappmann/Schata 1984, S. 127: „Zwischen Wille und denken wirkt nun das Herz, in dem die Liebe zur Sache die einzige Veranlassung ist“. Siehe auch Zumdick 1999, S. 191.

heit trägt in ihr Journal ein: Himmel abgeschafft“. Drei kurze Sätze, die knapper die Säkularisierung des Himmels nicht hätten fassen können. Doch heißt das nicht zugleich, dass das Bild des Himmels nicht immer noch religiöse oder transzendente Vorstellungen auszulösen vermag?

Unermüdlich und mit vielschichtigen Mitteln versucht Beuys, so scheint es, der „Abschaffung des Himmels“⁴⁹⁵ entgegenzuwirken bzw. den Menschen dazu zu verhelfen, sich seiner Fähigkeiten bewusst zu werden, ihm gewissermaßen den Himmel im eigenen Denken, den eigenen Fähigkeiten aufzuzeigen.

Beuys verwendet die Vertikale aus einem lang tradiertem Bildverständnis heraus, um hierüber den Menschen in seinen urbildlichen Vorstellungen zu erreichen. Der Mensch soll sich seiner defizitären aktuellen Lebensweise bewusst zu werden. Es gilt sich selbst in die Vertikale zu setzen, sich als ein Wesen zu begreifen, dass sowohl physisch auf der Erde steht und zugleich die Fähigkeiten der Inspiration und Imagination besitzt und diesen Austausch in den Fluss zu bringen.

Die Krise, die Beuys seiner Zeit attestiert, besteht darin, in der Sackgasse des Materialismus, von Beuys immer als „Tod“ bezeichnet, gefangen zu sein. Beuys bemüht sich mit seinen Werken und ihren starken, geheimnisvollen Bildern, Menschen wieder zu mehr Geistigkeit und damit zu lebendigen Strukturen hinzuführen.

Es liegt in der Überzeugung Beuys', dass nun der Mensch eigenverantwortlich, jedoch nicht ohne Anbindung oder Aktivierung seiner Geistigkeit tätig werden muss und tätig werden wird. Hier lässt sich ein Glaube an einen universalen Zusammenhang erkennen, der von der Überzeugung eines jenseits aller zeitlichen Grenzen und damit ewigen „Struktur“ getragen ist.

⁴⁹⁵ Traeger 2004, S. 92.

6 Das Gehen verstehen oder das Denken ergehen – eine Verflechtung von Augenblick, Dauer und Ewigkeit

Wer an Joseph Beuys denkt, sieht ihn automatisch mit Hut und Weste vor sich. Das Bild, wie sich der Künstler der Öffentlichkeit präsentiert hat, hat sich tief eingebrannt. Seine stilisierte Kleidung, zu der meist noch Wanderstiefel- oder -schuhe zählen, gehört untrennbar zum Bild seiner Aktionen, öffentlichen Auftritte und Gespräche. Besonders entschlossen zeigt sich Beuys, mit weit ausholendem Schritt, auf dem Cover des Katalogs der Modern Art Agency Neapel von 1971. Diese Fotografie wird ein Jahr später lebensgroß abgezogen und als Multiple aufgelegt. Heute zählt diese Aufnahme des gehenden Künstlers zu den meist reproduzierten Fotografien von Beuys. Der handschriftliche Zusatz „La rivoluzione siamo Noi“ besaß seinerzeit provokativen und auffordernden Charakter. Beuys nutzt seine stets gleich bleibende Kleidung, die ihm das Bild eines Wanderers verleiht, über den hohen Wiedererkennungswert hinaus als Zeichen der Beweglichkeit⁴⁹⁶ und des Unterwegs sein, sowie in „La rivoluzione“ sogar als Zeichen des Aufbruchs.

Wie mit den prominenten Materialien Fett und Filz „dekliniert“ Beuys auch mit seiner Kleidung bereits die Motive des Unterwegs-Seins, der Wanderschaft und der Bewegung durch. Aus diesen Motiven, die zugleich auf seine Haltung als Künstler verweisen, speisen sich sowohl seine Überlegungen, die er in zahlreichen Gesprächen und Interviews äußert, als auch seine Bildkunst.⁴⁹⁷ Eines der wichtigsten – und erstaunlicher Weise

⁴⁹⁶ Über seine äußere Erscheinung hinaus, ist das Thema des Wanderers wiederkehrendes Sujet seiner Kunst. Ein primitives Fortbewegungsmittel, der **Schlitten**, der vor der Erfindung des Rad, vom Menschen zum Transport genutzt wurde, und das nicht nur in Kälteregeionien tritt durchgehend von den frühen Zeichnungen bis zu den späteren Installationen auf. Ebenso häufig wiederkehrende Symbole des Unterwegs-Seins und der Bewegung sind außerdem **Wanderstab und Spazierstock**. (z.B. I like Amerika and Amerika likes me, 1974) Environments. Eng verbunden ist hierin die Thematik des Hirten oder Nomaden. Er identifizierte sich mit Nietzsches Zarathustra und bemerkte in Bezug zu Wagners Parsifal: „Im Wanderer steckt einer, der seine Entwicklung nicht beendet“ zit. nach: Graevenitz 1984, S. 40.

⁴⁹⁷ Der Begriff stammt von Hans Georg Gadamer, Gadamer 2006, S. 90 f.

bislang am wenigsten beachteten – Motive ist eine alltägliche Bewegung, die jeder Menschen ausführt: Das Gehen.

Man geht gewöhnlich, ohne sich dessen bewusst zu sein. Man geht innerhalb einer mehr oder weniger komplexen Handlungs- und Bewegungsabfolge. Ist das Gehen einmal gelernt, geht es gewissermaßen von selbst, es wird zum unbeachteten Automatismus des Körpers. Gleichwohl wussten bereits die antiken Philosophen vom Zusammenhang eines konzentrierten, kontinuierlichen Gehens und der Entwicklung der Gedanken. Bis in die heutige Zeit haben sich zahlreiche Schriftsteller zum Gehen geäußert: Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller und Friedrich Hölderlin, Johann Gottfried Seume und Jean-Jacques Rousseau; im 19. Jahrhundert waren es vor allem Henry David Thoreau, Honoré de Balzac bis hin zu Adalbert Stifter. Einige der wichtigen Spaziergänger des 20. Jahrhunderts, die ihre ausgedehnten Spaziergänge mit Texten bedacht, ja, ihre Poetik gewissermaßen am Gehen entlang entwickelt haben, waren neben Robert Walser, Franz Kafka, Ossip Mandelstam auch Samuel Beckett, Thomas Bernhard und Peter Handke, um nur einige ihr Schreiben Ergehende des europäischen Abendlandes zu nennen.⁴⁹⁸

In dieser Reihe nimmt der Franzose Honoré de Balzac eine Sonderstellung ein; dies insofern, als er sich dem Gehen auch wissenschaftlich genähert und eine „Theorie des Gehens“ entwickelt hat. Seine in vier Teilen als Zeitungssessay 1833 erschienene *Théorie de la démarche* wirft am Beispiel des Gehens zugleich die Frage nach Erkenntnis überhaupt auf. Irritiert fragt er am Beginn:

„Ist es in der Tat nicht merkwürdig, daß, seit der Mensch geht, niemand sich je gefragt hat, warum er geht, wie er geht, ob er geht, ob er besser gehen könnte, was er beim Gehen tut (...)?“⁴⁹⁹

⁴⁹⁸ Vgl. Gellhaus/ Moser/Schneider 2007.

⁴⁹⁹ Balzac 1997, S. 70.

Für Balzac ist Gehen das äußere Bild einer je besonderen Haltung, die sich über die Bewegung des Menschen ausdrückt. „Gehen“ steht so in einem direkten Verhältnis sowohl zum Wesen des Menschen und andererseits kann über das Gehen, das Sehen des Gehens, das Wort, dass das Gesehene Gehen zu beschreiben sucht, eine Erkenntnistheorie entwickelt werden. Auf diese Überlegungen Balzacs wird weiter unten zurück zu kommen sein.

Hier gilt zunächst, sich anzusehen, in welchen Arbeitszusammenhängen Beuys das Gehen besonders betont. Wo und wie geht Joseph Beuys?

Wichtig für die Frage des Gehens sind seine Aktionen. Eine explizite Stellung gebührt dem Gehen in den beiden Aktionen „EURASIENSTAB, 82 min organum fluxorum“ (Wien, 1967 und Antwerpen, 1968) und in „Coyote III“ (Tokio, 1984). Im Folgenden werde ich mich ausführlich mit „„EURASIENSTAB, 82 min organum fluxorum“ (Wien, 1967 und Antwerpen, 1968)“ beschäftigen.

Zunächst aber die Frage, wo und wie geht Beuys?⁵⁰⁰

Innerhalb zweier Aktionen erhält das Gehen eine ganz explizite Stellung. Neben „Coyote III“. ist es vor allem „„EURASIENSTAB, 82 min organum fluxorum“ (Wien, 1967 und Antwerpen, 1968), 82 min organum fluxorum“, da das Gehen hier eine zusätzliche Betonung durch den Einsatz einer an einem Fuß angelegten Eisensohle und in gleicher Form auf dem Boden liegende Filzsohle erhält.

Die Aktion „„EURASIENSTAB, 82 min organum fluxorum“ (Wien, 1967 und Antwerpen, 1968)“ gehört zu den wenigen Aktionen, deren zeitlicher Ablauf von vornherein festgelegt war. Beuys, der seine Aktionen in der Regel

⁵⁰⁰ Die vier Aktionen „wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“, Düsseldorf 1965; „Eurasienstab“, Wien 1967 und Antwerpen 1968; „Eurasia“, Kopenhagen und Berlin 1966, sowie „Coyote III“, Tokio 1984 sind bislang noch nicht unter dem Aspekt des Gehens betrachtet wurden. Einzig die zur Thematik gehörende Eisensohle, die Beuys während „Eurasienstab“ und während „wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“ unter den Fuß geschnürt trug, wurde bislang interpretiert.

penibel vorbereitet, lässt jedoch stets Spielraum bezogen auf die Dauer einzelner Sequenzen. Die Reaktionen des Publikums, die Atmosphäre und eventuelle Spannungen zwischen ihm und seinen Zuschauern werden „in actu“ behandelt und bedingen die Länge einzelner Sequenzen und damit die Dauer der Aktion. Ein wichtiger Bestandteil von „„EURASIENSTAB, 82 min organum fluxorum“ (Wien, 1967 und Antwerpen, 1968)“ ist jedoch eine vom Band abgespielte Komposition von Henning Christiansen. Da diese Komposition in der Länge feststand, hat Beuys sich im Aktionsablauf an den fünf Sätzen dieser Komposition orientiert.

Wie die Aktion wird auch der Film „Eurasienstab“ von Christiansens Musik begleitet. Beuys führte die Aktion zweimal auf: in Wien 1967 und ca. ein halbes Jahr später in Antwerpen. Für den Film wiederholte er die Aktion unmittelbar im Anschluss an die Aufführung in der niederländischen Metropole.⁵⁰¹ Der Film⁵⁰² zeigt lediglich 20 der insgesamt 82 Minuten dauernden Aktion. Die Kamera nahm dabei den Standort des Publikums ein.⁵⁰³

⁵⁰¹ Die Aktion hat zuerst im Rahmen der vom 2. bis 4. Juli 1967 durchgeführten XIII. Internationalen Kunstgespräche in der Galerie nächst St. Stephan stattgefunden. Beuys eröffnete die Veranstaltung mit dieser Aktion. Sie wurde zu einer weiteren Eröffnung, nämlich der seiner eigenen Ausstellung in der Wide White Space Gallery in Antwerpen am 9. Februar 1968 wiederholt.

⁵⁰² Der Film wurde von Paul de Fru unter Anleitung von Henning Christiansen gedreht.

⁵⁰³ Uwe M. Schneede beschreibt, dass in dem kleinen Galerieraum, in dem Beuys die Aktion in Antwerpen durchführte, sich gegenüber dem Publikum eine Tür befand, die während der Aktion offenstand, diese Perspektive zeigt auch die Kamera. Schneede 1994, S. 186.



Abb. 25 Eurasienstab 82 min fluxorum organum (Filmstill), 1968

In zwei hintereinander liegenden Räumen, die durch eine offenstehende Flügeltür miteinander verbunden sind, lagern vier raumhohe Filzwinkel (mit Filz bezogene Holzwinkel) und machen den Zutritt unwegsam. Auf einer nahezu diagonal zum Raum ausgerichteten Segeltuchplane liegen sie, teilweise übereinander, auf dem Boden. Ungefähr in der Mitte der Plane und damit zugleich im ungefähren Mittelpunkt des ersten Raumes also an zentraler Stelle, befindet sich die in anderen Aktionen bereits eingesetzte Eisensohle mit Lederriemen.⁵⁰⁴ An ihrem linken Rand, bevor die Sohle sich zuspitzt, sitzt ein Magnet.

⁵⁰⁴ Die Eröffnung 1965 „wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“, Wuppertal 1964 und „EURASIA“, Kopenhagen im Rahmen der Eksperimataforestillinger „Tilstande“ der Künstlergruppe Traekvogn 13, Galerie 101, 15.10.1966; Galerie René Block (9. Soiree), Berlin, 31.10.1966.



Abb. 26 wie Abb. 25

Die Musik von fluxorum organum, eine getragene ruhige Orgelmusik, beginnt. Beuys steht im vorderen Raum neben einem Kaminsims. Auf diesem türmt sich ein kleiner Berg Fett. Der bereits vorhandenen Masse fügt Beuys ein weiteres Stück Margarine zu. Er schlägt mit der Hand auf den Würfel Fett ein und formt nach und nach einen rundlichen, amorphen Hügel.



Abb. 27 wie Abb. 25

Der Film hat eine außergewöhnliche Atmosphäre, da alle Handlungen stumm, ohne Geräusche verlaufen; lediglich die Orgelmusik ist zu hören. Beuys geht zur Raummitte und greift die dort liegende Eisensohle. Er wendet sich um und bleibt vor der Schwelle, die in den hinteren Raum führt, stehen. Hier liegt auf dem Boden eine in Form der Eisensohle identische zweite Sohle aus Filz. Beuys legt die Eisensohle links neben diese, stellt sich auf die Eisensohle, kniet nieder und schnürt diese mit äußerster Sorgfalt an seinem Schuh fest.



Abb. 28 wie Abb. 25

Der überlange "Eisenschuh"⁵⁰⁵ erschwert und behindert seinen Gang, stört den üblichen Rhythmus. Beuys' Gang wird nicht nur schwerfälliger, sondern er gerät auch etwas aus dem Gleichgewicht, so dass der Künstler im Anschluss nur mit umsichtig gesetzten Schritten die Leiter aus dem hinteren Raum holen kann. In den ersten Raum zurückgekehrt, lehnt er die Leiter in dessen hintere Ecke. Langsam steigt er nun Stufe um Stufe hinauf, um eine an der Decke befindliche Fettecke zu bearbeiten.

Die Sorgfalt, mit der er die Eisensohle anlegt und die sehr langen Schnüre um den Fuß wickelt, erzeugt eine besondere Ernsthaftigkeit. Sie erinnert an die mit hoher Konzentration durchgeführten Vorbereitungen für Expeditionen in extremen Situationen, wie zum Beispiel der Besteigung eines Achttausenders oder eines Fallschirmabsprungs. Nicht ohne Grund packt

⁵⁰⁵ Beuys nennt ihn im Gespräch mit Achille Bonito Oliva (14.11.1971) auch "Eisenschuh" zit. nach: Beuys 2005, S. 49.

jeder Springer penibel seinen Fallschirm selbst zusammen, bevor er das Flugzeug besteigt. Wer vor diesen Unternehmungen nicht konzentriert seine Vorbereitungen tätigt, setzt sein Leben auf's Spiel.⁵⁰⁶

Möglich ist, diese Sorgfalt auch hier als ein Zeichen zu verstehen, dass man sich in einer krisenhaften Zeit bewegt, die ernst zu nehmen ist. Wie sehen unsere Vorbereitungen aus, um auf eine Krise zu reagieren? Sollten wir uns besser vorbereiten? Und wenn ja, wie sollten solche Vorbereitung aussehen, wie sollten sie durchgeführt werden?

Verglichen mit den eben genannten komplexen Vorbereitungen hat die Szene bei Beuys einen sehr einfachen und archaischen Charakter. Dennoch entwickelt sie über die langsame und penible Schnürung eine große Präsenz. Sie weist die Betrachter darauf hin, dass etwas vorbereitet wird, wohin man sich hinwendet und vielleicht auch hingeht. So wird die Frage, ‚Warum oder wofür legt Beuys die den Gang beschwerende Sohle an?‘ anschaulich. Sie verweist auf die noch grundlegendere Frage: Wie gehen wir vor?

⁵⁰⁶ Aus dem Mitschnitt der Aktion entsteht eine Videoedition (1972, Auflage 180). Die Einladungskarte zur Videoausstellung der Videogalerie Gerry Schum zeigt ein Filmstill der Sequenz des Anlegens der Eisensohle. Ein erneuter Hinweis, auf die Wichtigkeit, die Beuys dieser Handlung zumisst.



Abb. 29 wie Abb. 25

Beuys baut aus vier langen Filzwinkeln, die er zwischen Boden und Decke einspannt, einen quadratischen Raum. Dieser umschließt eine leuchtende

Glühbirne. Als „Höhepunkt“ wird diese wiederholt mit dem langen kupfernen Eurasienstab langsam umkreist.

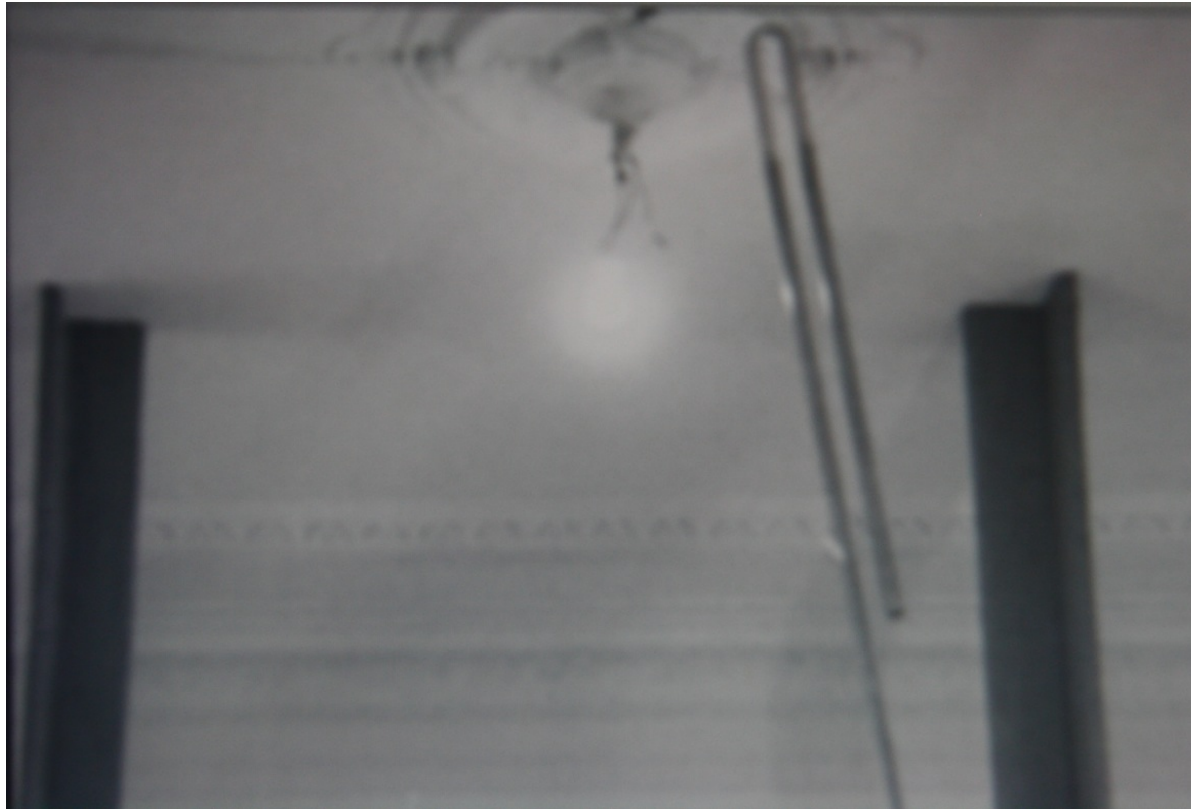


Abb. 30 wie Abb. 25

Der Stab ist 3,64 Meter lang und wiegt 50 kg. Soweit heute aus dem Filmfragment ersichtlich, schließt sich nach jedem Kreisen um die Glühbirne das Abstellen des Eurasienstabes in den jeweils nächsten Filzwinkel an. Augenzeugen berichten davon, dass am Ende der Stab in allen vier Winkeln und damit allen Himmelsrichtungen gestanden hat. Im Film ist dies nur bei dreien der vier Winkel zu sehen.

Gleich nachdem der Eurasienstab im ersten Winkel abgestellt ist, kehrt Beuys zur Filzsohle zurück. Zunächst positioniert er seinen Schuh ganz eng parallel an die Seite des Filzpendants. Dann hebt er seinen Fuß erst ein kleines Stück an, um ihn im Anschluss ca. 20 cm über der Filzsohle in der Schwebe zu halten.

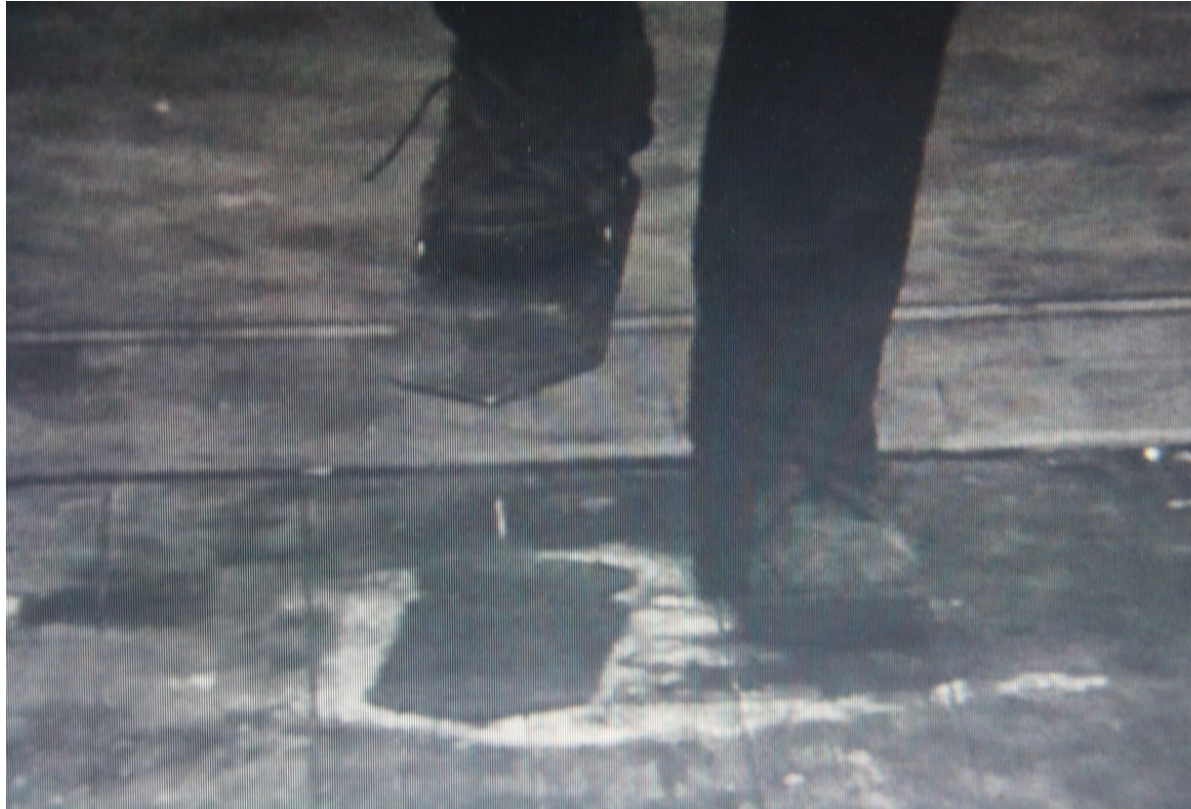


Abb. 31 wie Abb. 25

Nach einem Blick auf die Uhr senkt er den Fuß bis kurz vor der Berührung mit dem Filz, um den Fuß schließlich rechts neben der Sohle knapp über dem Boden auszubalancieren und eine längere Zeit zu halten. Ein Schnitt⁵⁰⁷ verhindert die weitere Beobachtung, denn im nächsten Augenblick steht Beuys mit geschlossenen parallel gesetzten Füßen neben der Filzsohle. Er hebt den Fuß an, um den Magnet leichter abzunehmen und hält ihn erneut über dem Filz. Dann richtet er seinen Fuß in der Luft quer zum Filz aus und hält wieder balancierend aus. Ein neuer Schnitt vollzieht einen weiteren Zeitsprung, Beuys hält nun einen Klumpen Fett in den Händen.

⁵⁰⁷ Zu Beginn des Filmes wird darauf verwiesen, dass es sich um das ungeschnittene Rohprodukt in seiner Originalfassung handele, korrekterweise müsste man an dieser Stelle nicht von Schnitt, sondern von einer Auswahl an gefilmten Aktionssequenzen sprechen.



Abb. 32 wie Abb. 25

Er zieht das Bein an und balanciert die Sohle jetzt mit der Fußspitze für den Betrachter nach rechts kreuzend über die Filzsohle. Beuys setzt erst die Ferse auf den Boden, dann mit einem Ruck, so dass man meint, ein lautes Klacken hören zu müssen, die gesamte Fläche. Über dieser Kreuzform, die Eisen und Filzsohle nun in direkter Berührung ergeben, zerquetscht er mit der Kniekehle die Rolle Fett und zerteilt sie dabei zugleich in zwei unförmige Teile.



Abb. 33 wie Abb. 25

Aus der Hocke aufgestanden, sieht man ihn noch einen kurzen Augenblick seinen Eisenschuh über der Filzsohle balancieren, dann springt der Film erneut und Beuys ist bereits dabei, den Kupferstab in den zweiten Filzwinkel einzustellen. Ist dies erledigt, kehrt er wieder zur Filzsohle zurück, um nun den Handrücken vor die Stirn zu halten und gleich darauf die Worte „Bildkopf – Bewegkopf“ mit Kreide auf den Boden zu schreiben. Hand und Stirn zeigen nochmals die enge Verbindung von Handlung und Denken und machen darüber hinaus die unsichtbare Bewegung der Gedankenarbeit bildhaft. Während der Aktion hatte er die Begriffe laut vorgelesen, im Filmmitschnitt bleibt er stumm, man hört ausschließlich die Orgelmusik. Der wechselseitige Pfeil am Ende der beiden auf den Boden geschriebenen Wörter verweist auf ihre gegenseitige Beeinflussung. Ideen und Vorstellung setzen uns in Bewegung. Die währenddessen gemachten Erfahrungen beeinflussen unsere Gewohnheiten und konkretisieren die Ideen.



Abb. 34 wie Abb. 25

Kurz vor dem Abbau seines „Raumes“ bleibt Beuys hinter einem der Winkel stehen. Mit schnellen Bewegungen der rechten flachen Hand tastet er nach rechts und links, ganz so, als wolle er imaginäre Wände überprüfen und ihre Grenzen ausloten. Besonders wenn er mit dem Eurasienstab agiert, ist ihm die damit verbundene Anstrengung deutlich anzumerken.

Immer wieder unterbricht Beuys den Ablauf durch Sequenzen, in denen er stehend in unterschiedlichen Positionen bei der Filzsohle verharrt.

Der im Titel verwendete Begriff Eurasien, eine Verschmelzung der Worte Europa und Asien⁵⁰⁸, reflektiert die trennenden Unterschiede zweier Kulturregionen und die darin jeweils gültigen geistigen Lebensprinzipien. Beuys weist der östlichen Mentalität eine höhere Spiritualität und Intuition und der westlichen eine höhere analytische Logik zu. „Das Potential des

⁵⁰⁸ Siehe auch: Müller 1993, S. 115.

östlichen Denkvermögens gehe in weit grösserem Maße aus intuitiven Impulsen hervor, wobei der Akzent weniger auf einer subjektiven Gefühlskomponente liege, als auf einer Sensibilisierung der Wahrnehmung, die fähig ist, den Verstand zu transzendieren, [...], wo Erkennen und Sein eins sind.“⁵⁰⁹ Beide Lebensprinzipien sind Beuys wichtig. Unermüdlich plädiert er dafür Sorge zu tragen, sie wieder ins Gleichgewicht zu bringen und dabei zugleich fortzuentwickeln.

Das Kniegelenk, das er mit dem Zerquetschen und der Teilung des Fettklumpens in zwei Teile besonders akzentuiert, übernimmt bildliche mehrere Funktionen. Zum einen verweist Beuys auf den anatomischen Aufbau dieses Körperteils: Für Beuys ist das Kniegelenk ein hochsensibles und komplexes Organ des menschlichen Körpers, das seiner Meinung nach evolutionär noch im Werden, also noch nicht genug ausdifferenziert ist.⁵¹⁰ Im jetzigen Stadium kann es unter orthopädischen Gesichtspunkten als eine Fehlkonstruktion der Natur angesehen werden. Gerade dieses Gelenk interessiert ihn deshalb bildlich besonders: Es ist anfällig und ihm eignet als Organ des menschlichen Körpers Entwicklungspotential. Um nun die Entwicklungsmöglichkeiten zu fassen, die mit der Überwindung der Krise – hervorgerufen durch einen einseitigen westlichen oder östlichen Weg – verbunden sind, lohnt es, das Knie zu betonen; denn so entsteht ein „Bild“, das „Entwicklungspotential“ auszudrücken vermag.

⁵⁰⁹ Kat. Beuys 1993a, S. 257 f.

⁵¹⁰ Vgl. Beuys (1984) in: Kramer 1991, S. 24.

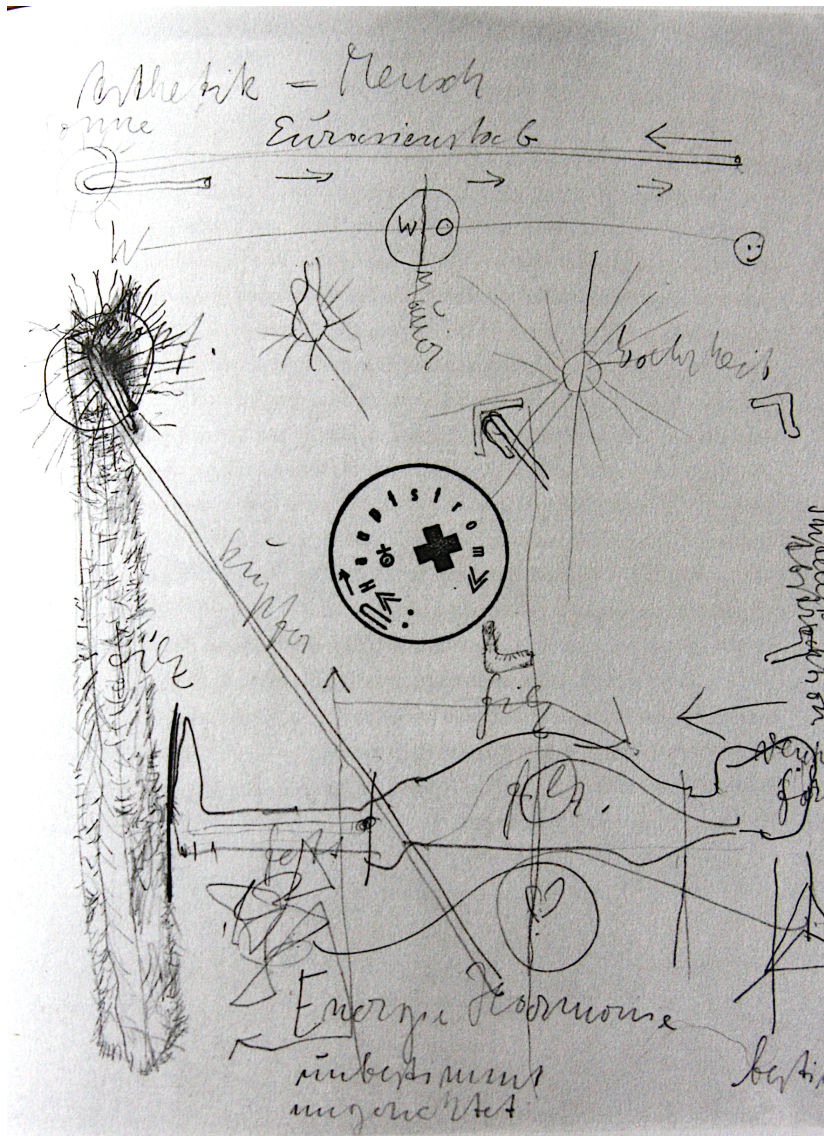


Abb. 35 Partitur (Ästhetik = Mensch), 1971

Diese komplexen Überlegungen lassen sich in der kleinen Bleistiftzeichnung „Partitur Ästhetik = Mensch“, die Beuys nachträglich zur Eurasienstab-Aktion angefertigt hat, nachvollziehen. Hier verläuft der Kupferstab durch das Knie, um, einem zündenden Gedanken nicht unähnlich, an der Spitze des senkrecht stehenden Filzwinkels anzukommen. Die Berührung von Kupferstab und Spitze des Filzwinkels erzeugt in der Zeichnung „Funken“. Der Mensch selbst ist hier liegend dargestellt. Schläft er? Träumt er? Jedenfalls scheinen es keine rationalen Überlegungen zu sein, die hier aus Knie, Kupferstab und Filzwinkel die zündenden Ideen entstehen lassen. In diesem Zusammenhang ist auch der Aphorismus „Ich denke so-

wieso mit dem Knie“ zu verstehen, der 1977 zur viel zitierten Postkartenedition in der Edition Staeck wurde.

Es geht Beuys also um einen Ausgleich der Kräfte: des Unbewussten, des Willens und des Gefühls. Zugleich klingt hier die Aufforderung durch, beide Wahrnehmungen, die vom Körper erfahrene und die über das Denken gemachte, miteinander zu verbinden.

Das „Bild“, das all dies zu leisten vermag ist: Das Gehen.

6.1 Der Gang des Menschen – eine Überlegung zur Ursache des Fortschritts

Wer der Bedeutung des Gehens des Menschen, seines aufrechten Ganges nachgeht, ist bald mit tiefenphilosophischen Gedanken konfrontiert. Allein die zahlreichen Sprachvarianten zum „Gehen“ zeugen über die Allgegenwärtigkeit im Alltag von seiner Grundsätzlichkeit. Im Grimm'schen Wörterbuch liest man daher aus gutem Grund einleitend: „gehen, gehn, ire, ein nach form und gehalt überaus reich entwickeltes wort, dessen erschöpfende behandlung ein werk für sich wäre.“⁵¹¹

Das nach „Form und Gehalt reiche Wort“ verbindet Bild und Sprache auf eine intensive und vielfältige Weise. Der Vergleich der Überlegung des Literaten Balzac mit den Bildern des Künstlers Beuys ist von daher nicht nur besonders reizvoll, er liefert auch Aufschluss über die Bedeutung des Gehens bei Beuys.

Konfrontiert werden die im wörtlichen Sinne zu verstehenden „Vorgehensweisen“ von Beuys mit der „Theorie des Gehens“ von Honoré de Balzac.

Balzac widmet sich in seiner Theorie dem Gehen und geht dabei weit über die Beschreibung des physikalischen Vorgangs hinaus. Es ist ihm zugleich

⁵¹¹ Grimm, Bd. 5, Sp. 2376 bis 2476, hier Sp. 2376, zit. nach: URL: <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GG04934#XGG04934>, zuletzt aufgerufen am 12.09.2016 .

Bild für zwei weitere Überlegungen. Zum einen zieht er anhand des Gehens eine Parallele zur generellen Vorgehensweise des Menschen. Das ist grundsätzlich zu verstehen: er wagt den Versuch, die Theorie der Theorien aufzustellen und damit zusammenhängend die Frage zu stellen, ob der Mensch tatsächlich Möglichkeiten hat, der Welt näher zu kommen, sie zu begreifen. In der Frage nach dem Gehen ist außerdem die Frage enthalten, warum der Mensch die Möglichkeit erhielt zu denken. Und wenn er denkt, wie er denkt, kann er damit rechten Aufschluss über die Zusammenhänge seiner Existenz erhalten? Zum anderen ist Balzac das Gehen ein Bild den Vorgang des Schreibens zu beschreiben. Es geht ihm um die Wahrnehmung dessen, was zum Schreiben anhält und der nicht zu überbrückenden Kluft, genau genommen der Klüfte, die sich bereits zwischen der Wahrnehmung und den Gedanken/Intentionen des Schriftstellers, und nicht zuletzt zwischen den Schriftzeichen bzw. dem Text und der Wahrnehmung des Lesers ergeben. Das Lesen ist dabei doppeldeutig zu verstehen. Es ist der Vorgang des Lesens an sich und zugleich der Vorgang des Auswählens, der "Lese" dessen, was aus dem Text an Inhalten aufgenommen und verstanden wird. Genau an dieser Schnittstelle anzusetzen ist auch ein Anliegen von Beuys, wie seine Kommunikationstheorie offen legt.

Für Balzac sind das Gehen, der Schritt und vor allem der Fuß zentrale Bilder. Bilder, die von der Suche und "Lese" von Realitätsfragmenten und den daraus sich entwickelnden Gedanken über die Frage, wie vorzugehen sei, sich sowohl auch auf künstlerische als auch auf die Vorgehensweisen der Menschen insgesamt beziehen lassen.

Bei Balzac handelt sich um Sprachbilder, die die Möglichkeiten menschlicher Wahrnehmungs- und Ausdrucksweisen mit besonderem Bezug auf das Schreiben und Lesen reflektieren und doch zugleich grundsätzlicher Natur unserer Wahrnehmung und unseres Ausdrucksvermögens sind. Seine Überlegungen lassen sich daher auch auf die von Beuys in den Aktionen erzeugten Handlungen und Bilder übertragen.

Grundlage meiner Beobachtungen ist außerdem der zur Balzac'schen Theorie erschiene Aufsatz „Piedestal“ von Thomas Schestag. Schestag geht der Terminologie und Wortwahl der Balzac'schen Schrift bis ins Kleinste einzelner Silben und Wortsegmente präzise nach und entwickelt mit seiner Interpretation eine philosophische Abhandlung, die gemeinsam mit dem Ursprungstext des französischen Literaten eine Folie bilden, vor der Beuys Sichtbarmachen des Gehens gesehen und interpretiert werden kann.

Schestag entwirft nicht nur eine penible Analyse sondern zugleich einen eigenen literarischen Text von großer Ausdruckskraft. Da dies nur mit deutlichen Abstrichen referiert werden kann, wird er häufig und, wo nötig, auch ausführlich zitiert.

Dabei geht es hier nicht darum, Balzac als Quelle für Beuys Überlegungen heranzuziehen, sondern vielmehr über den Vergleich beider Vorgehensweisen, der „Enträtselung“ (Beuys) der Aktion beizutragen. Trifft die von Aby Warburg aufgeworfene These zu, dass der Mensch in seinen Auslegungen begrenzt ist, so müsste auch hier die Überlegen über das Gehen zu vergleichbaren Ergebnissen führen. Von einer ähnlichen Annahme zeugt nicht zuletzt auch die Überzeugung der Existenz von Archetypen in der Psychologie Jungs.⁵¹²

⁵¹² Wie im Kapitel 5 ausführlich behandelt

6.2 Das Denken ergehen - eine Theorie Honoré de Balzacs

Die Beobachtung des Gehens ist für Balzac Ausgangspunkt über den „Gang des Menschen“ nachzudenken. Er beschreibt den physischen Vorgang, dabei ist dieser ihm zugleich Metapher, um die Frage zu beantworten, wie der Mensch zu seinen Erkenntnissen kommt.

Die grundlegende Frage, und Schestag stellt sie seinem Text voran, lautet: „Wie vorgehn?“⁵¹³ Zur Verdeutlichung wichtiger Unterschiede wählt Schestag in seinem Text einen orthographischen Kniff. Fehlt das „e“ im Wort geh(e)n, dann handelt es sich um einen absoluten Vorgang, ein Vorgang, der noch nicht beschrieben und damit eingeschränkt worden ist, „Gehn“ umfasst gewissermaßen die reine Daseinsweise des Ablaufs. Hingegen steht „Gehen“ (mit e) für das, was der Mensch vom Gehen wahrnimmt, es steht für das, was der Mensch unter Gehen begreift. Damit wird orthographisch der Vorgang an sich von dessen Beobachtung und Auslegung unterschieden.

6.2.1 Das Vermessen - eine grundlegende Vorgehensweise des Menschen?

Wie vorgehen heißt „die Frage des Weges stellen“⁵¹⁴. Dabei wird die Theorie des Gehens zur Theorie der Vorgehensweisen. Sie fragt, „wie vorzugehen sei in jenem Fall, da alle Vorgaben, alle Methoden in Frage stehen. Wie vorgehn, wo offen bleibt, was *Gehn* und *Vorgehn* heißt?“⁵¹⁵ Balzacs Suche nach Philosophen oder Wissenschaftlern, die intensiv das Gehen untersucht haben, bleibt erfolglos. Unbefriedigt stellt er fest, dass es zahlreiche Untersuchungen zu unterschiedlichen Bewegungsabläufen gibt, doch findet in ihnen das Gehen entweder keine Berücksichtigung und wird eher belanglos gestriffen:

⁵¹³ Schestag 1997a, S. 7.

⁵¹⁴ Schestag 1997a, S. 7.

⁵¹⁵ Schestag 1997a, S. 8 (die Kursivstellungen folgen dem Originaltext Schestags).

„Ist es nicht in der Tat merkwürdig, daß, seit der Mensch geht, niemand sich je gefragt hat, warum er geht, wie er geht, ob er geht, ob er besser gehen könnte, was er beim Gehen tut [...] Fragen, die jedes philosophische, psychologische und politische System, das die Welt jemals beschäftigt hat, angehn? Aber woher! Der selige Monsieur Mariette von der Akademie der Wissenschaften hat berechnet, welche Menge Wasser innerhalb der minimalsten Zeiteinheit unter jedem der Bögen des Pont Royal hindurchfließt, und beobachtete dabei die Unterschiede, die wegen der Trägheit des Wassers, wegen der Öffnungen der Bögen oder wegen der atmosphärischen Veränderungen der Jahreszeiten verursacht werden mögen! Welche Menge an Fluidum aber der Mensch durch einen mehr oder weniger schnellen Gang gewinnt oder verliert, wieviel Kraft, Leben, Energie, oder ich weiß nicht was, das wir in Form von Haß, Liebe, Spaß und Ausschweifung vergeuden oder womit wir haushalten, das zu erforschen, zu messen, zu wiegen, zu analysieren, mit mathematischen Formeln zu belegen, ist noch von keinem dieser weisen Köpfe erwogen worden. [...] Tausende von Lehrsätzen, von Behauptungen, Lemmata, Korollarien über die den Dingen zugeordnete Bewegung abgeleitet, haben die Bewegungsgesetze der Himmelskörper entdeckt, haben die Gezeiten in allen ihren Launen erfaßt und sie in irgendwelche Formeln einer unangefochtenen Seefahrtssprache gepfercht. Aber keiner, weder ein Physiologe, [...] weder ein vom Zählen seiner Getreidekörner müde gewordener Statistiker noch sonst irgendein menschliches Wesen, hat über die Gesetze der dem Menschen eigentümlichen Bewegung nachdenken wollen!“⁵¹⁶

Balzac interessiert die Frage des Humanen und das, was den Menschen zum Menschen macht. Seine Aufzählung verdeutlicht ein wesentliches Defizit in den Menschen Untersuchungen: Die psychischen Bewegungsmomente werden ignoriert. Was der Mensch bislang auch untersucht hat, er tut es indem er es vermisst. Das Rationale ist seine Methode, mit der er der Ergründung von Zusammenhängen und Abläufen nachkommen will. Ist es die richtige Methode? Hat der Mensch damit das rechte Maß zur Hand? Wenn der Mensch etwas feststellt, so markiert bereits das Verb „feststellen“, die Unterbrechung des Ablaufs, das Herauslösen einzelner Momente in den augenblicklichen Stillstand. Vorgänge werden so leichter begreifbar, es eröffnet allerdings auch die Möglichkeit erster Fehlinterpretationen. Laut Schestag fragt Balzacs Theorie nach dem Maß, „welcher Maßgabe der Mensch, ausgelegt zum Messenden, gehorcht. Sie fragt

⁵¹⁶ Balzac 1997b, S. 71.

nicht nur, warum geht der Mensch so vor, die Vorgänge der Dingwelt zu vermessen, sondern, vor die Gestalt des Menschen, ausgelegt zum Gehen und Stehenden und zum Maß aller Dinge zurück: was heißt Gehen, und kann das Gehen gesehen, kann es verstanden und festgestellt werden.“⁵¹⁷ In diesen Fragen eingebettet findet sich auch die Frage nach dem Antrieb des Menschen, warum er voranschreiten will. Pointiert schließt Schestag mit der Frage „Worin fußt das Gehen?“⁵¹⁸ und verwebt in dieser knappen formelhaften Frage geschickt Sprache, Körper und über den philosophischen Gehalt, das Denken. Die Ratio steht zur Debatte. Mit dieser Frage ist sie nicht mehr isoliert sondern wird mit grundsätzlichen menschlichen Erfahrungen verbunden.

Die Unermesslichkeit der Spur

Balzac untersucht zunächst die Lücke die entsteht, wenn danach gefragt wird, was Gehen ist und was der Mensch, wenn er über das Gehen spricht, meint zu fassen. Oder einfacher formuliert, warum greifen wir bestimmte Beobachtungen auf und warum entwickeln wir hieraus welche Fragestellungen (sowie umgekehrt die Fragestellungen auch die Beobachtungen beeinflussen), wie fügen wir beides zusammen und auf welche Art kommen wir zu Interpretationen. Die „Theorie des Gehens“ ist eine Theorie „der teilbaren Spur, Spurensuche und –lese.“ So formuliert es Thomas Schestag mit seiner Lektüre von Balzacs Text. Er fährt fort, indem er sprachlich die Ausdrücke herausarbeitet, die das Zergliedernde in den verschiedenen Merkmalen betonen:

„Theorie der *Demarkation*. Eine Theorie, die zu sehn und zu beschreiben sucht, was geschieht, den Blick und die Aufmerksamkeit teilt, wo die Spur in der Auslegung zum Zeichen und Zeichen des Zeichens, zum Stellvertreter und Platzhalter dessen, was geht und vergeht, des verlautenden Worts, nicht aufgeht. Unerhörte Theorie, nicht zuletzt, des Lesens, das *im Augenblick* der Fassung der Spur zum Merkmal -

⁵¹⁷ Schestag 1997a, S. 11.

⁵¹⁸ Schestag 1997a, S. 11.

marche, marge, marque - zur vermessenden, der Unverwahrbarkeit und Unermesslichkeit der Spur inne wird.“⁵¹⁹

Bereits hier wird deutlich, dass es nicht nur um das Gehen an sich, die Bewegung, geht, sondern auch um „das Sehen“ und darin eingebettet „das Denken“ untersucht werden. Analog zur Unterscheidung Gehn/Gehen markiert Schestag auch das „Sehn“ und das „Sehen“ orthographisch: die reine Daseinsweise wird unterschieden von der Wahrnehmung derselben.

Balzac Frage betont das Sehen „N'est-il pas réellement bien extraordinaire de **voir** que [fett S.K.] depuis le temps où l'homme marche, personne ne se soit demandé pourquoi il marche, comment il marche.“⁵²⁰

Warum hat noch niemand das Gehn in den Blick genommen, warum ist es noch nie festgehalten worden? Damit ist nach Schestag die „Theorie des Gehens“ immer auch „eine Theorie vom Vergehen des Sehens“⁵²¹. Da er das Wort „Vergehen“ ohne „e“ schreibt, unterstreicht er den unbewussten Vorgang, in dem viele Blickpunkte dem Menschen völlig unbemerkt entgehen. Denn der Gang der Entwicklung ist stets schon einen Schritt weiter, neue Erkenntnisse ersetzen die alte Sicht auf die Dinge. Ein kontinuierlicher Prozess, denn die Feststellung ist, wie bereits oben angemerkt, jeweils nur ein Ausschnitt und trifft dementsprechend niemals die Gesamtheit und damit den wahren Vorgang. Das Gehen als ein Fortgehen ist Bild eines Weges von vielen möglichen und zugleich das der permanenten Wandlung. Wer sich dessen bewusst ist, muss auch sein Bewusstsein, seine Aufmerksamkeit und deren (Aus)Richtung immer wieder neu justieren. Aus Kommen wird Gehen, und ohne Gehen kein Kommen. Es ist ein prägnantes und gleichermaßen einfaches Bild für die Ausrichtung des Fortschritts, dem Erkenntnisgewinn, aber auch für eine Revidierung, einem Aufgeben von Fehlinterpretationen. Hier klingt die Frage an: Kann in der

⁵¹⁹ Schestag, 1997, S. 13 kursive Passagen im Original.

⁵²⁰ Balzac zit. nach: Schestag 1997a, S. 8.

⁵²¹ Schestag 1997a, S. 14.

Stetigkeit des Wandels ein aktuelles, nachvollziehbares Bild überhaupt entstehen? Ist es nicht immer schon veraltet, sobald es erscheint?

Die Unermesslichkeit der Spur stellt nicht nur das, was wir in den Blickpunkt genommen haben, sondern auch die hieraus gezogenen Erkenntnisse in Frage. Kein Maß der Welt versichert uns, ob wir den richtigen Schluss gezogen haben, der uns teilhaben lässt an der Wahrheit. Ebenso ist es denkbar, dass wir uns Schritt für Schritt, ohne es zu bemerken, immer weiter von der Wahrheit entfernen. Und wie wird man damit fertig, dass, wenn eine Einsicht vollzogen ist, unter Umständen mit dem nächsten Schritt der zuvor getätigte, nicht mehr gilt, er gleichwohl jedoch wichtig für den folgenden war? War es ein Umweg zur Wahrheit oder ein weiterer Weg in die Irre? Und mit jedem neuen Schritt öffnet sich ein weiteres, gleichfalls unermessliches Feld. Damit hinken wir immer hinter her. Obendrein beeinflussen uns die bereits vollzogenen Schritte in der Wahl unserer Richtung. Ist die Wahl getroffen, bedeutet es zugleich, andere nicht berücksichtigt zu haben. Die Gefahr, in die Irre zu gehen, sich zu verlieren potenziert sich mit jedem Schritt. Das ist der Abgrund, der gleichermaßen ängstigt und anzieht. Balzac beschreibt ihn wiederholt. Doch kennt er auch eine Alternative: den Moment, wenn der Abgrund sich ins Erhabene wendet, wenn aus dem „Schacht der Tiefe“ „eine Pyramide der Höhe“⁵²² wird, es ist der glückliche Moment einer Berührung und des Ergriffenseins – doch dazu später mehr.

Kurz nachdem Balzac sein Vorwort beschließt, wandelt er seine Theorie des Gehens in die Theorie der Entstehung der Ideen, nicht ohne das alte Bild des ewigen Laufs der Dinge aufzurufen. Er beschließt das Vorwort: «Ma préface finit là. Je commence»⁵²³ und lässt Ende und Anfang „ineinandergehen“.

⁵²² Schestag 1997, S. 49.

⁵²³ Balzac, zit. nach: Schestag 1997a, S. 24.

Konsequenter Weise bleibt unbeantwortet, ob die Theorie des Gehens das Gehen fassen kann oder, falls es dem Menschen unmöglich ist, in dieser Theorie die Anschauung - das *theorein* - zwangsläufig erlöschen muss. Denn wenn wir Menschen den Dingen nicht auf den Grund gehen können, können wir auch keine rechte Anschauung über sie haben.⁵²⁴

Diese Frage aufzuwerfen, schürt Widerstände. Schließlich hat der Mensch schon so manchen Zusammenhang erschlossen. Doch grundsätzlich gefragt, wird deutlich: dem Grund und Ursprung des Lebens oder auch das Woher unserer Gedanken zu enthüllen, bleiben wir, auch nach zahllosen wissenschaftlichen Versuchen, nach wie vor schuldig. Diese Frage aufzuwerfen schärft allerdings das Bewusstsein für die Vorläufigkeit der bereits gewonnenen Erkenntnisse, öffnet den Blick für neue, außergewöhnliche Gedanken, und befähigt, das bisher Erkannte jederzeit in Frage zu stellen. Das Gehen ist Metapher nicht nur für den steten Wandel, sondern auch für die unablässige Suche nach weiteren Erkenntnissen. Körper und Geist sind dabei gleichermaßen eingebunden. Trotz aller Anstrengungen ist dabei nicht auszuschließen, am Ende alles Erfahrene und damit gewisse Feststellungen auflösen zu müssen und mit dieser gewonnenen Erfahrung von vorn zu beginnen, gewissermaßen am Ende wieder dort anzuknüpfen, um in einer anderen Richtung zu starten, wo der Gang einst seinen Anfang genommen hat.

Kehren wir nochmals zurück zu der von Schestag in seinem Aufsatz eingangs gestellten Frage: Worin fußt das Gehen? Er fragt damit, worin sich das Gehen begründet. Gehen schreibt er mit "e", offensichtlich geht es ihm in dieser Frage um den Zusammenhang dessen, woher und wie wir unsere Wahrnehmungen und schließlich unser Bild bzw. unser Urteil über Beobachtetes, Erfahrendem erhalten. Wahrnehmung und Denken gehen in eins und werden im ungewöhnlichen, aber stark bildhaften Wortgebrauch auf den Körper und insbesondere auf den Fuß bezogen. Worin

⁵²⁴ Vgl. Schestag 1997a, S. 24.

fußt das Gehen? Der Fuß wird damit zum wichtigen Bindeglied von Denken und Wahrnehmen, von Ich und (Um)Welt.

Die Frage des Weges bei Beuys

Es sei nochmals hervorgehoben: Bild und Sprache bilden während der Beobachtung des Gehens eine enge Allianz. Kaum ein anderes Beispiel lässt die hohe Metaphorik des physischen Vorgangs, dessen Ausrichtung mit dem Denken und der möglichen philosophischen und metaphysischen Bedeutung besser belegen. Ausgangspunkt der Beuys'schen Kunst ist gleichfalls die Sprache. Der Prozess des Umwandelns der Gedanken in Sprache wurde schon wiederholt angesprochen. In einem Interview mit Caroline Tisdall, bringt Beuys seine generelle Vorgehensweise auf den Punkt: „Thinking Forms – how we mould our thoughts or Spoken Forms – how we shape our thoughts into words“⁵²⁵

Die enge Verbindung von Denken und Sprache ist dabei evident. Sie bildet die Basis für Beuys' Zeichnungen

„An der Stelle der Erweiterung des Sprachbereichs ist mein Grundimpuls für das Zeichnen zu suchen [...] Ich versuche, diese Sprachlichkeit in besonders großer Flüssigkeit und Beweglichkeit zu halten, [um so über die Usurpation von [einseitig begrifflicher] Sprache durch Kulturentwicklung und Rationalität hinauszukommen. Eine erweiterte Verständigung will ich erreichen, damit Dinge ausdrückbar werden, die in tiefere Bereiche führen. (...) Es ist meines Erachtens wichtig, heranzukommen mit dem Zeichnen an ganz elementare, sagen wir evolutionäre Kräfte, die auch hinausreichen zu »ätherischen Kräften«“⁵²⁶

Dabei ist etwas Wesentliches zu beobachten: Beuys zeigt die Zusammenhänge der Kräfte auf, mitunter mit magischer Ausstrahlung, doch immer ohne bevormundende Autorität. Er gibt Anstöße, sehen muss jeder selbst. Das Gehen ist ein Vorgang, der über seine Einfachheit und in seiner All-

⁵²⁵ Tisdall 1979, S. 7, siehe auch Koeplin 1988, S. 9.

⁵²⁶ Beuys zu Hans van der Grinten in: Franz Joseph van der Grinten/Hans van der Grinten: Joseph Beuys . Bleistiftzeichnungen aus den Jahren 1946-1964, Frankfurt am Main 1973, S. 17 f., zit. nach: Koeplin 1988, S. 9.

täglichkeit leicht übersehen werden kann. Genau hierin liegt das große Potenzial, es als ein Bild vielfältiger Zusammenhänge herauszustellen.

Stellt man die Frage des Weges an das Gesamtwerk von Joseph Beuys, so hat auch hier der Fuß eine zentrale Stellung. Zahlreiche Zeichnungen und Gesprächsskizzen⁵²⁷ weisen den Fuß als einen chaotischen und nicht zielgerichteten Willensimpuls aus. Er ist Zeichen der ersten Aktivität.

Der Fuß ist das Bild für den Ausgangspunkt und erste Möglichkeit, Erfahrungen zu machen. In einem Interview 1973 fragt Mario Perazzi Beuys: „Allora, signor Beuys, perché l'uomo si idealizza dai piedi?“ Und Beuys antwortet: „Perché è impossibile un'attività artistica senza una presa di coscienza con la natura. E la più diretta è la presa di coscienza con la terra sulla quale camminiamo.“⁵²⁸

Der Fuß, so betont Beuys erneut während eines weiteren Gesprächs mit Achille Bonito Oliva, spiele während seiner Aktionen eine wichtige Rolle.⁵²⁹ Er sei „Symbol des Willens und des Aktivismus“⁵³⁰

Auf die Frage, wo Beuys sich selbst auf einem Diagramm sehe (als Beispiel zeigt der Katalog die Zeichnung Partitur (Ästhetik = Mensch), auf der schematisch ein Mensch liegt, hervorgehoben sind Fuß, Oberkörper (Herz) und Kopf, antwortet Beuys:

„Das ist natürlich eine gute Frage, weil ich diese Dinge nicht nur gebaut, sondern auch erlebt habe. Als ich jung war, hatte ich das Gefühl, genau hier zu sein: daher spielt der Fuß eine so wichtige Rolle in meiner Aktion. Ich war lange Zeit immer vom Willen beherrscht, bis ich merkte, daß ich vor einer Krise stand und mich zugrunde gerichtet hätte, wenn ich auf dem Punkt stehengeblieben wäre. Ich war tatsächlich

⁵²⁷ S. z.B. Abb. .

⁵²⁸ Beuys 1973 zu Mario Perazzi, in: Celant 1978, S. 46.

⁵²⁹ Beuys/Oliva (1973) in: in: Kat. Beuys 1986 b, S. 72.

⁵³⁰ Beuys /Oliva(1973) in: Kat. Beuys 1986 b, S. 74. „Hier könnte ich eine Art Figur zeichnen; die Figur ist verkürzt. Der Fuß ist hier, und dies ist nur ein Symbol: das Symbol des Willens und des Aktivismus. Hier ist der Fuß. Dies ist ein Mensch, und im Diagramm, in der Aktion, steht er dort, wo der Winkel der Margarine steht. Wir sprechen vom Gehirn, hier von der inneren Bewegung, den Gefühlen, dem Kreislauf, und hier von der Aktion, dem Willen nämlich.“

nur vom Willen geleitet, einseitig. Ich hätte auch Boxer werden können – so waren meine Absichten“⁵³¹

Der Fuß symbolisiert demnach nicht nur die Stelle der ersten Begegnung mit der Umwelt, er ist zugleich hoch energetisch geladen und verlangt nach Bewegung. Ein Weg wird eingeschlagen und mit den Erfahrungen, die Beuys oben anspricht, kommen erste Impulse:

Ausgelöst werden sie bei Beuys, wie bei anderen Menschen auch, zu- meist durch Krisen; sie zwingen, die eingeschlagenen Wege zu überden- ken. Ein gewöhnlicher Vorgang; nimmt man ihn jedoch bewusst wahr und seine Botschaft damit an, dann kann er die Richtung des nächsten Schrit- tes entscheidend beeinflussen.

Nicht ohne Grund beginnt der Film „Eurasienstab“ mit dem Bild eines noch ungeformten Fetthaufens. Damit schaltet Beuys seine Plastische Theorie mit dem Gehen parallel. Einem Präludium ähnlich leitet er die Sequenz mit der Eisensohle mit der kleinen Fettaktion ein. Dem ungeformten amorphen Fetthaufen stellt er wenig später eine gestaltete Fettecke gegenüber. Dem Fuß, dem Beuys als nächstes die Eisensohle anlegt, wird also das noch ungeformte Fett zugeschrieben. Mit der Gegenüberstellung des Unge- formten zu Beginn und der Fettecke zum späteren Zeitpunkt durchläuft Beuys beispielhaft den Weg zu dieser Formfindung. Nicht zuletzt durch das Beispielhafte, das dem Aufführungscharakter von Aktionen immer an- haftet, stellt er auch den Weg und dessen Ziel zur Diskussion.

Ohne Grund und Boden? – Zum Ursprung der Ideen des Menschen

Zurück zu Balzac: Wenn es zutrifft, dass wir keine Möglichkeit haben, eine absolute Anschauung zu gewinnen, dann stellt sich die Frage, warum und wodurch sind wir dennoch befähigt, Ideen zu entwickeln?

⁵³¹ Beuys/Oliva (1973) in: Kat. Beuys 1986 b, S. 74 f.

„Diese Theorie ist eine Idee, ist ein Gedanke, *zu gleich* aber ist sie Theorie von der *Entstehung des theorein*, der *Idee*. [...] Sie fragt nicht nur, wie kommt das Sehn zu Stand, sondern *in eins*, was geht im Bild, im Sehen vor? Was *demarkiert* den Blick, warum fällt das Bild, die Idee, jede Idee - aus dem Rahmen der Fassung zum Bild?“⁵³²

Das, was hier wie ein Zirkelschluss zwischen Idee, Gedanke und Theorie klingt, ist der Versuch, das Bild einer Idee zu fassen, und zugleich seine Unfassbarkeit (Warum fällt das Bild (...) aus dem Rahmen der Fassung zum Bild) zu konstatieren, ohne dass das eine im anderen aufgeht oder es ausschliesse. Eine nie gestellte Frage kann blitzartig eine Idee, das Bild einer Idee hervorbringen, das zugleich nicht als ein solches festzustellen, in einer Theorie zu fassen ist.

Balzac verankert den Ort des Sehns und die Beschreibung des Gehens genau dort, „wo die Wissenschaft den Wahnsinn berührt“⁵³³ Um diesen Punkt zu verdeutlichen wählt er den Sturz in und das Vermessen von einem Abgrund und hierin als tragendes Symbol den Fuß:

„Ein Narr ist ein Mensch, der einen Abgrund sieht und hineinfällt. Der Gelehrte hört ihn fallen, nimmt seinen Zollstock, misst die Tiefe, steigt auf einer Leiter hinunter, kommt wieder herauf und, indem er sich die Hände reibt, verkündet er der Welt: ‚Dieser Abgrund ist achtzehnhundertundzwei Fuß tief, die Temperatur auf dem Gunde ist um zwei Grad wärmer als die unserer Atmosphäre.‘ Dann lebt er in seiner Familie ruhig weiter. Der Narr bleibt in seiner Zelle. Irgendwann sind beide gestorben, und Gott allein wird wissen, wer von beiden, der Narr oder der Gelehrte, der Wahrheit näher gekommen ist.“⁵³⁴

Ein schönes Bild, in dem die reine Erfahrung einer ausschließlich rational vorgehenden Vermessung gegenübersteht. Was oder wem nützen die exakten Messergebnisse dem Gelehrten? Weder er noch der Verrückte haben der Welt Aufschluss geben können: Ersterer nicht, weil ihm das Problembewusstsein für die Dimension des Abgrunds fehlt, er nur *fest-*stellt, der Verrückte erlebt mit der Bewegung die Erfahrung des Sturzes, aber ihm fehlt ein *Handwerk*, für das ihm diese Bewegung nützlich sein

⁵³² Schestag 1997a, S. 24.

⁵³³ Balzac 1997b, S. 79.

⁵³⁴ Balzac 1997, S. 78.

könnte. Thomas Schestag zieht hieraus eine andere Schlussfolgerung, indem er den Maßstab selbst problematisiert::

„Der Wissende, oder Pedant, hat den Fuß zum Maß vorausgesetzt, den Sturz des Verrückten zu ermessen. Kein Fuß gleicht aber einem anderen. Das Maß, das der Wissende im Fuß gefunden glaubt, ist willkürlich, vermessen. Darin gleicht es, asymptotisch, dem Fuß des Stürzenden, der den Boden unter den Füßen verliert. Grundlos und willkürlich wie die Voraussetzung des Fußes zur Maßgabe ist die Erfahrung des Stürzenden. Worin beide Vorgehensweisen einander gleichen, bleibt unauslotbar, maßlos. Sie gleichen einander in der bestürzenden Erfahrung, dass der Fuß nicht fußt, der Fuß zum Maß unfeststellbar bleibt“⁵³⁵

In ihrer Erforschung verändern sich Fragestellungen, die als Konsequenz das gewählte Maß, die Methode der Erforschung auf dem Prüfstand stellen. Damit verliert, was als gesicherter Grund schien, seine Festigkeit. Was der Mensch auch tut, sein Gang auf dieser Erde bleibt Taumel, da im Vermessen das Vermessene liegt.

„Dort, wo dem Fuß Grund und Boden bereitet schienen, was Grund und Boden, und was *Fuß* schien, bebt. Es ist der Augenblick der Beindruckung beider: des Grundes, den der Fuß berührt und zeichnet, wie des Grundes, der den Fuß aufhält: einwandert in den Fuß.“⁵³⁶

Der Fuß steht hier, ganz ähnlich wie bei Beuys in der Aktion „EURASIENSTAB, 82 min organum fluxorum“ (Wien, 1967 und Antwerpen, 1968)“, bildhaft für die erste Erfahrung und für die Grundlage der davon abgeleiteten Erkenntnisse mit denen der Mensch weiter voranschreitet, mit denen er Spuren im Grund hinterlässt, und dabei zugleich vom Grund berührt, dabei gebremst, das heißt beeinflusst wird. Einmal mehr wird der Gang zum Taumel. Denn wenn die Erfahrung des Menschen keine gesicherten Erkenntnisse liefern kann und doch Voraussetzung ist, wie und in welche Richtung der Fuß aufgesetzt wird, so ist hier die Gefahr, sich immer weiter vom tatsächlichen Grund zu entfernen, groß. Und wie-

⁵³⁵ Schestag 1997a, S.14 f.

⁵³⁶ Schestag, 1997, S. 14 f.

der stellt sich die Frage, warum der Mensch die Dinge feststellen will, warum geht er vor, wie er vorgeht und woher kommen seine Ideen?

„Je me place au point précis où la science touche à la folie. Ici, je serai toujours entre la toise du savant et le vertige du fou.“⁵³⁷ Dort wo sich beide Verhaltensweisen berühren, wo der Wissende in der Erfahrungswelt seines Wissens lebt, wie das Beispiel des Verrückten zeigt, sich dem Gehen aussetzt, „im Gehen aussetzt“,⁵³⁸ sich erfährt, ohne sich des Wissens zu bedienen. Wo dieser Punkt berührt wird, entstehen neue Ideen.⁵³⁹ Balzac unterstreicht diesen Gedanken am Ende seiner Theorie in naheliegender Weise: Am Beispiel über die Zu- und Abträglichkeit der Bewegung für den Menschen. Der Zusammenhang von körperlicher Betätigung und geistiger Fähigkeit wird auch hier virulent. Anhand zahlreicher Beispiele belegt Balzac, dass Bewegung dem Genie schadet, zugleich hält er ebenso viele Beispiele parat, die das Gegenteil beweisen. Er ist für das Genie geradezu unerlässlich, in Bewegung zu bleiben.

„Comment concilier deux thèses inconciliables? / N’y a-t-il pas lieu de réfléchir aux conditions encore inconnues de notre nature intérieure? Ne pourrait-on pas rechercher avec ardeur des lois précises qui régissent, et notre appareil intellectuel, et notre appareil moteur, afin de connaître le point précis auquel le mouvement est bienfaisant, et celui où il est fatal?“⁵⁴⁰

Dieser Aspekt formuliert einen deutlichen Unterschied zu bisherigen Theorien. Waren bislang These und Antithese zur Synthese zu bringen, so plädiert Balzac, um mit seiner Untersuchung der Vorgehensweise des Menschen näher zu kommen, für eine Berührung verschiedener Ausgangspunkte. Den Ursprung seiner erkennenden Wahrnehmung kann man nicht feststellen und damit nicht verstehen. Man kann sie jedoch erfahren. Erfahren lässt sie sich ausschließlich im Zulassen der Berührung. Was zu

⁵³⁷ Balzac zit. nach: Schestag 1997a, S. 16.

⁵³⁸ Schestag 1997a, S. 13.

⁵³⁹ Vgl. Schestag 1997a, S. 13.

⁵⁴⁰ Balzac, zit. nach: Schestag 1997a, S. 18.

tun ist, ist, sich auf den Augenblick vorzubereiten, um eine solche Berührung nicht „ungesehen“ vorbeiziehen zu lassen.

„[...] brach nicht genau da,“ fragt Schestag, „zwei unvereinbare Thesen nicht *synthetisieren* zu wollen, sondern sie *einander* berühren zu lassen, der Beweggrund dieser Schrift an? Der Ort, ein *präzis* mithin der Entstellung ausgesetzt, genannter *Punkt* dieser Schrift, wie das Vorwort ihn beschrieb: zwischen zwei Asymptoten: die des Wissenschaftlers und die des Wahnsinnigen. Die *Aporie* im Willen zur Synthesis *a priori*. Zwischen dem Willen zur Vermessung durch den Wissenschaftler und dem Taumel des Verrückten, die *einander* gleichen, zwischen Richtigstellung und Verrückung, *markiert* diese Theorie, *de la démarche*, den präzisen Punkt der *Berührung* von Feststellung und Aufbruch. Ihr Ort ist die Beschreibung des Aufbruchs“⁵⁴¹

Im Moment des Aufbruchs liegen sowohl Verunsicherung und die Möglichkeit neuer Erkenntnisse. In der „Verrückung“ wandeln sich altbekannte Bilder in noch nie Gesehenes. Balzac erläutert diesen Vorgang anhand zweier Beispiele: Johannes Fust, dem die Erfindung der beweglichen Lettern zugeschrieben wird und Denis Papin, der die ersten Grundlagen für die Kolbendampfmaschine schuf. Beide haben ihre Erfindung durch ein „Übersehen“, durch ein Über-des-Gewöhnlichen-hinaus-Sehens eines Vorgangs erhalten. Fust anhand der Hufabdrucke, die sein Pferd im Sand hinterließ und Papin als er den Deckel seines Kochtopfes öffnete, um die Suppe nach Fettaugen abzusuchen und ein Papier durch den heißen Dampf getragen aufwärts tanzte. Besonders das Beispiel Papins macht sinnfällig, wie die Augen „übergehn“, in ihrer Funktion, ausschließlich den Vorgang zu beobachten, aussetzen und etwas sehen, was zuvor noch nie gesehen wurde. Die alten Bilder, der gewöhnliche Ablauf des Sehens wird durchbrochen, bricht auf und macht eine Transferleistung möglich, die zu neuen Entwicklungen führt. Diese Beispiele tragen in sich zugleich das Plädoyer für den simplen Zusammenhang, dass das lange Beschäftigen mit einem Problem, das Nachdenken darüber, zum „Über-sehen“ befähigt, und die Empfänglichkeit für die Erfahrung des entscheidenden Augenblicks steigert.

⁵⁴¹ Schestag, 1997, S. 19.

Balzacs Wahl, seine Theorie präzise an den Berührungspunkt von Vernunft und Wahnsinn zu platzieren, befähigt sie gewissermaßen zur Theorie der Theorien, da sie mit dem Unfassbaren die nötige Variabel und Unbekannte X in sich trägt, die nicht festzustellen und damit zu widerlegen ist. Der Punkt, so präzise er auch beschrieben und festgelegt ist, bleibt ungreifbar:

„Der genaue Punkt, genau der Punkt, an dem Wissenschaft und Wahnsinn einander berühren, gründet ab: *indem* er gefaßt und vermessen scheint, in dem bricht er – unumfaßbar, unermesslich – auf. Darin liegt die *Präzision* des Punktes. Dieser Punkt ist unverortbar, weil die Theorie des Gehens, eine Wissenschaft [...] nicht als eine unter anderen Wissenschaften beliebige Gegenstände methodisch untersucht, sondern das Mittel geläufigen Forschens – die Methode oder Vorgehensweise: *démarche* – zum einzigen Sujet erklärt. Es ist der Punkt an dem der methodische Schritt ins Weglose aussetzt, das Forschen das Forschen zu erforschen, der Schritt auf den Schritt zuzugehen sucht: auf-, nämlich auseinander bricht, was *als* Schritt, was *als* Haltung des Forschens gegeben, geboten und eingespielt schien. Der Augenblick, in dem wer geht und steht, der Unheimlichkeit inne wird, nicht zu wissen was Gehen – und Stehen – heißt. Weder in der Auslegung zum Wissenden noch zum Verrückten aufgeht. Weder geht, noch steht. Sondern das Wissen, der *Wissensstand*, um Gehen und Stehen, um Richtig und Verrückt, *aussetzt*. Wo unentscheidbar wird, ob die Berechnung – der zum Maß erhobene *Fuß* in diesem Fall – nicht Taumel ist, und dem Taumel nicht Berechnung innewohnt. Es ist der Punkt, an dem, was zur Entgegensetzung stillgestellt schien, über Kreuz *zueinander* verhalten, aufbricht.“⁵⁴²

Eine Erfahrung die nicht nur in jeder widerlegten Theorie aufscheint.

„Es gibt nicht eine einzige unserer Bewegungen, nicht eine unserer Handlungen, die nicht einen Abgrund in sich trüge, der nicht noch den klügsten Kopf um den Verstand zu bringen in der Lage wäre, und den Gelehrten nicht Gelegenheit böte, mit seinem Zollstock die Unendlichkeit zu vermessen. Ein Teilchen Unendlichkeit steht im kleinsten Halm“⁵⁴³

Die Erkenntnis jeweils immer nur ein „Halbwissen“ zu erhalten und darin auch noch eine mögliche Fehlerhaftigkeit zu wissen, stehen unversöhnlich der Unendlichkeit, der Unermesslichkeit gegenüber. Damit stellt sich die

⁵⁴² Schestag, 1997, S. 16 f.

⁵⁴³ Balzac 1997, S. 79.

nächste Frage: Warum gibt der Mensch, trotz dieser unlösbaren Situation, nicht auf, unentwegt fortzuschreiten?

Allen Bemühungen, die Theorie des Gehens unter dem Diktum der Wissenschaftlichkeit zu belassen zum Trotz, erhebt sie nun die Empfindung zum entscheidenden Moment. Im Begriff „Berührung“, der sowohl den faktischen, physischen Vorgang als auch eine gefühlsmäßige Gestimmtheit umfasst, bleibt der wissenschaftliche Duktus erhalten ohne sich ausschließlich dem messenden Verfahren anheim zu stellen.

Es ist der besondere Augenblick der ergreifenden Berührung des Unberührbaren, mittel des Vermessens dem Unvermessenen auf einer Ebene zu begegnen, die zur demütigen Empfindung von Erhabenheit führt, die den Menschen nur für einen Augenblick an der Unendlichkeit teilhaben lässt und damit, kommen wir zurück zur eingangs gestellten Frage der Zeitlichkeit, zu jenem zweideutigen Augenblick, in dem Zeit und Ewigkeit einander berühren.

Ist die Berührung des Unberührbaren mit den evolutionären Kräften, von denen Beuys spricht, vergleichbar? Sein Anliegen, die Sprachlichkeit zu verflüssigen, kann es mit dem Anliegen Balzacs, seine Theorie nicht zur Syntheseleistung, sondern im einander Berühren zur höheren Präzision zu bringen, parallel gesetzt werden? Ist die Unermesslichkeit, von der Balzac mit abgründiger Angst berichtet, der ins Positive gewendeten tieferen Bereichen Beuys kongruent?

Die Berührung des Unberührbaren – Der Fuß und der Gedanke

Wie findet eine solche Berührung von Vermessen und Unvermessen statt? Kann sie stattfinden, wenn sich im Unvermessenen Unendlichkeit findet? Oder anders gefragt: Gibt es eine Berührung des Unberührbaren!? Das zentrale Bild zur Beantwortung dieser Frage, ist (wieder) der Fuß.

Balzac „dekliniert“⁵⁴⁴ den Fuß während er die Entstehung und des Ergreifen eines Gedankens beschreibt. Sie vollzieht sich in drei Schritten. Der erste Schritt bezeichnet die Offenbarung, der erste Ausdruck, die erste Fassung. Kann man ihn „im ersten glühenden Rausch erfassen“, ⁵⁴⁵ so hat man Glück. Hat man dieses Glück nicht, so begibt man sich in das zweite Stadium, eines des Zweifels, des rastlosen Umherstreifens und Abschweifens. Das Gehen ist hier wichtig: „Wir sehen den Dichter, den Maler, den Musiker, wie er spazieren geht, auf den Boulevards herumflaniert, wie er um Spazierstöcke feilscht und mit alten Truhen handelt.“⁵⁴⁶ Kann man die Boulevards als gängige Theorien, die alten Truhen für überholtes Wissen und das Feilschen um Spazierstöcke als Ablenkungsmanöver und im gleichen Moment als Quelle der Inspiration begreifen?⁵⁴⁷ Und schlussendlich das dritte Stadium, die Idee ist ausgereift. Balzac wählt für den Moment des „Ich hab’s“ wieder den Fuß als Bild. Der Maler versetzt seiner Daunenendecke einen Tritt mit dem Fuß, der Poet lässt den Stiefel durch das Zimmer fliegen.⁵⁴⁸ Der Fuß verweist gewissermaßen auf Beginn und Schluss der Lösung eines Problems, nicht ohne damit unter Umständen ein neu angestoßenes Problem anzuschließen. Der Gang, das Umherstreifen ist der sichtbare Part bei der Entwicklung der Gedanken. Doch ihr Zustandekommen, wie es zur Idee kommt, bleibt unzugänglich und wird nur vage angedeutet als Übergang von Nacht zum Tag, einem verstreichenden haltlosen Augenblick ähnlich. Aber genau dieser Augenblick des Übergangs ist es, der uns für einen flüchtigen Moment am „*je ne sais quoi*“, einer Wendung für dasjenige, *Erhabene*, dem für das Worte fehlen“⁵⁴⁹ teilhaben lässt.⁵⁵⁰

⁵⁴⁴ Schestag 1997a, S. 25.

⁵⁴⁵ Balzac 1997b, S. 76.

⁵⁴⁶ Balzac 1997b, S. 77.

⁵⁴⁷ Vergleiche zur Bedeutung des Spazierstocks bei Beuys das Kapitel 5.2.4.

⁵⁴⁸ Vgl. Balzac 1997b, S. 77, Original bei Schestag 1997a, S. 26.

⁵⁴⁹ Schestag 1997a, S. 26.

⁵⁵⁰ „puis, un soir ou un matin, quand le poète ôte son foulard, quand let peintre bâille encore, lorsque le musicien va souffler sa lampe, en se souvenant d’une délicieuse roulade, en revoyant un petit pied de femme ou l’un de ces je ne sais quoi dont on s’occupe en dormant ou en s’éveillant, ils aperçoivent leur idée dans toute la grâce de ses frondai-

Doch sobald der Augenblick erkannt ist, ist er auch schon vorbei. Wie Schestag darlegt, spielt das „revoyant un petit pied de femme“ auf den Höhepunkt von Balzacs Roman „Le chef-d'œuvre inconnu“ an. Als der Maler Frenhofer, der seit 10 Jahren am Ideal eines Frauenportraits arbeitet und glaubt, es zum Leben erweckt zu haben, dieses vor den beiden Malern Poussin und Porbus enthüllt, können sie nichts als ein Gewirr von Linien und Farben sehen. Dann, als sie nähertreten, entdecken sie aus dem Chaos von Farben und Linien den Fuß einer Frau.

En s'approchant, ils aperçurent dans un coin de la toile, de nuances indécises, espèce de brouillard sans forme; mais un pied délicieux, un pied vivant! Ils restèrent pétrifiés d'admiration devant ce fragment échappé à une incroyable, à une lente et progressive destruction.⁵⁵¹

Im Fuß, im Wechsel seines Setzens von einem zum anderen Bein, spielen „Er- und Entscheidung“ ineinander – Im Fuß wird offenbar dieser Vorgang zum einem Bild der Vergänglichkeit gefasst. Frenhofer, der glaubt das Ideal einer schönen Frau als vollendete Illusion des Lebens geschaffen zu haben, zeigt gegenständlich greifbar nicht mehr als einen Fuß und darin „mit anderem Wort das Bild des Bildens, Einbildens der Idee ins Bild, die Entstehung des Bildes [...] zum Vorbild des Lebens. Zum Leben selbst“.⁵⁵² Ihm widerfährt in der langsamen und fortschreitenden Auflösung nichts anderes als dem Leben selbst, es ändert sich.

Betrachtet man den Vorgang, den Fuß auf den Grund zu setzen genau, was passiert dabei? Wenn wir ihn setzen, können wir dann genau sagen, wo und wie die Berührung von Fuß und Grund tatsächlich stattfindet? Ist es der Grund, der den Fuß berührt oder berührt der Fuß den Grund? Das Aufsetzen erschüttert den Grund, der Grund erschüttert, bremst das Auf-

sons, des ses floraisons, l'idée malicieuse, luxuriante, luxueuse [...].“Balzac, zit. nach: Schestag 1997a, S. 26.

⁵⁵¹ Balzac, zit. nach: Schestag 1997a, S. 28. Balzac nimmt in seinem kurzen Roman Bezug zum programmatischen Kunststreit seiner Zeit. Zwischen der École Romantique mit ihrem wichtigsten Vertreter Eugène Delacroix und der École Académique mit ihrem wichtigsten Maler Auguste-Dominique Ingres wurde unter anderem die Funktion der Linie und Zeichnung kontrovers gegen das Hervorrufen von Plastizität durch Farbe diskutiert.

⁵⁵² Schestag 1997a, S. 27.

setzen und beide zusammen gehen in eine Erschütterung ein, die weder vom einen noch vom anderen beeinflusst werden kann und daher unberechenbar ist. Der Fuß markiert dabei zunächst den Punkt der unentwirrbaren Verwicklung der gegenseitigen Beeinflussung in der Berührung. Der Grund verändert den Schritt, wie der Schritt seine Spuren im Grund hinterlässt und so diesen verändert.

Schestag bezieht diesen Umstand auf die Theorie im Allgemeinen.

Dadurch, dass die „Theorie des Gehens“ eine unter anderen sei und zugleich als „Theorie des Gehens“, der Vorgehensweise, des Entstehens aller Theorien und damit auch die „Theorie des Gehens“ einschließt, verwickelt sie Bedingung und Möglichkeit in der „Theorie de la démarche“ miteinander.

Sie „lenkt den Blick, gesetzt, sie lenkt den *Blick*, auf die *démarche* als auf die Vorbedingung des *idein* und *theorein* überhaupt. Ohne *démarche* keine Idee und keine Theorie. Keine *démarche* aber ohne Fuß. Der Fuß *demarkiert* die Grenze zwischen Spurursprung und Spur: er lässt Spuren, greift den Grund, den er *begründet*, an; zu gleich aber berührt von dem, was er berührt, gezeichnet, Spur: hält ein, dem Fuß, Spuren nachzugehen. Verführt.“⁵⁵³

Balzac erhebt den Fuß zum Bild der Möglichkeit an der Unendlichkeit, an der Berührung des Unberührbaren teilzuhaben. Als veranschaulichendes Beispiel zitiert er Vergil „Et in vera incessu / Patuit dea [...]“, dass er wie folgt übersetzt: „La déesse se révéla par sa démarche“⁵⁵⁴ „Die Göttin offenbarte sich durch ihren Gang.“ Wie sie geht, macht sie als Göttin erkennbar, wie sie aber geht, bleibt ein Geheimnis.⁵⁵⁵ Das Ideal, die Vollkommenheit kann der Mensch durchaus sehen und erkennen, dennoch vermag er es nicht zu (er)fassen. Ebenso wissen wir um die unterschiedlichen Zusammenhänge von Zeit, doch ihre umfassende Definition schlägt, wie schon Augustinus bemerkt, immer fehl.

⁵⁵³ Schestag 1997a, S 31.

⁵⁵⁴ Balzac zit. nach: Schestag 1997a, S. 23.

⁵⁵⁵ Vgl. Schestag 1997a, S. 23.

Vorausgesetzt, es ist richtig, dass wir unsere Ideen durch das einander Berühren von Wissen und Unwissen, Richtig und Verrückt, Vermessen und Unvermessenen beziehen, und sich hieraus eine Berührung mit dem Unberührbaren ergibt, so ist der Fuß, das Setzen des Fußes, das Schreiten, hierfür das Urbild. Er ist die Grundlage aller Erfahrung, die zur Teilhabe an Erkenntnissen befähigt. Allein durch die Wiederholung, den Fuß immer wieder erneut zu setzen, die Bewegung, kann es gelingen, mit einem unberechenbaren weiteren Schritt auch einen Fortschritt zu machen.

Die Erkenntnis, von der Komplexität der Gesamtheit nur einen Bruchteil und diesen mehr errahnen als tatsächlich nachweisen zu können, sie vermag den Boden unter den Füßen zu entziehen und einen schwindelerregenden Abgrund zu eröffnen. Doch reicht der Bruchteil eines Augenblicks, um die Tiefe zur Höhe zu wandeln. Schestag nennt es die Berührung des Unberührbaren – darin bezieht der Mensch das ihn stärkende Gefühl, in dieser Unendlichkeit zugehörig und aufgehoben zu sein.

Balzac setzt wie Beuys Bewegung absolut. Das Denken ist für ihn die reinsten Bewegung des Menschen. In einem Bild unterschiedlicher, untereinander verbundener Terrains, gilt das größte Terrain der Bewegung. Darin findet sich ein weiteres, das des Denkens. Und innerhalb des Terrains des Denkens wiederum ein weiteres, das des Wortes. Dieses Bild, das die Bewegung als Grundlage für weitere Prozesse setzt, verdeutlicht, das Denken und Wort von Bewegungen zeugen, die sie nicht beherrschen, sondern an denen sie teilnehmen. Damit stellt sich die Frage, ob der Mensch Einfluss nehmen kann oder nicht? Gibt es einen Grund, auf dem der Mensch wandelt? Kann er ihn nutzen, auch wenn er ihn nicht ergründen kann? Es bleibt ihm nur das eine: Die Berührung, von der Schestag ausführt

„Das Geheimnis der Bewegung liegt in der Berührung - toucher -. Nicht darin, daß eine Instanz ergreift, eine Instanz ergriffen wird, sondern im Ergreifenden der Berührung. Die Eigenschaft kommt weder der einen noch andern Instanz als Eigenschaft zu, sondern löst das eingespielte Zuhandensein von Griff und Begriff. Das Geheimnis der Bewegung liegt in der unbegreiflichen aber ergreifenden Mischung der

Sphären oder Stoffe, wie im [...] Bild des Schriftstellens von Tinte und Blatt, im Augenblick des Drucks und Eindrucks, der den Schein der Beherrschung des Papiers durch die Type, der Type durchs Papier, der Augen durch Lettern, der Lettern durch Augen erschüttert. Das Ergreifende, eingespielte Seh-, Sprech-, Geh- und andere Gewohnheiten Erschütternde liegt im Innwerden einer *Berührung*, die das Ineinander von Bereichen, die Gewohnheit zu *verbindlich Geschiedenen*, Distrikten eingeschläfert und verschliffen haben will, erinnert.“⁵⁵⁶

Hier kommt eine zweite unfassbare Seite auf, an der die Ratio zerbricht. Schestag nennt es das Ergreifende, hervorgerufen aus der Berührung von Wissenschaft und Wahnsinn. Diese Berührung wird gleichermaßen zur Basis und zum Antrieb für das Gehen des Menschen. An dieser Stelle weicht der bei Balzac zumeist bedacht wissenschaftliche Sprachduktus:

„Je nach dem Ausmaß dieser Ausschüttungen an Lebenskraft und je nach der Art wie der Mensch sie einsetzt, wird die Ausstrahlung jener sinnlichen Wunder sein, die wir Paganini, Raffael, Michelangelo, [...] Liszt zu verdanken haben – Künstlern die ihre Seele in Bewegungen übertragen, deren Geheimnis nur sie allein besitzen. Von den Umwandlungen der Gedanken in die Stimme, durch die die Seele am unmittelbarsten *berührt*, rühren die Wunder der Beredsamkeit und der himmlische Zauber der Vokalmusik. Ist das gesprochene Wort nicht in gewisser Weise der Takt des Herzens und Gehirns?“⁵⁵⁷

Das Besondere an der Balzac'schen Theorie liegt im Innwerden der Berührung, das bringt Schestag gut auf den Punkt:

„Darin, das die Berührung nicht umrissen werden kann. [...] Die Berührung – Inbild der Intimität, unnahbar und unberührbar –, ist Eröffnung. Sie demarkiert den Schein des Wissens über die Grenzen einer Gestalt. Einer Letter. Eines Worts. Der Augenblick der Berührung, Augenblick der Eröffnung eines Hofes. In diesen Hof, im Schritt, wandert Berührendes und Berührtes ein“⁵⁵⁸

Sie lösen den nächsten Schritt, das Voranschreiten aus. Liegt in einem solchen Sichtbarmachen eines letztlich ununterscheidbar verlaufenden Vorgangs auch das Anlegen der Beuysschen Eisensohle begründet? Et-

⁵⁵⁶ Schestag 1997a, S. 42 f..

⁵⁵⁷ Balzac 1997b, S. 86.

⁵⁵⁸ Schestag 1997a, S. 50.

was über seine Trennung zunächst sichtbar zu machen um damit zugleich den unauflösbaren Zusammenhang kenntlich zu machen?

Die Berührung im Werk von Joseph Beuys

Das Anlegen der Sohle verhindert eine direkte Berührung von Fuß und Boden, sie bildet ein Dazwischen und lässt durch die ungewöhnliche Situation über einen an sich gewöhnlichen Ablauf nachsinnen. Zugleich stellt sich die Frage nach dem Sinn der Sohle. Aber nicht nur das: Wie die Interpretationen, die die Eisensohle mit einem frostigen Untergrund in Verbindung setzten, zeigen,⁵⁵⁹ führt sie auch zur Frage, auf welchem Grund wir laufen? Und man darf fortführend ergänzen: Welcher Spur folgen wir? Und welche haben wir hinterlassen?

Die unter dem Schuh von Beuys angelegte Eisensohle scheint, wie die identische Form nahelegt, in enger Beziehung zur Filzsohle zu stehen.⁵⁶⁰ Beuys nennt sie auch häufiger Schuhe, d.h. beide könnten prinzipiell getragen werden. Doch ist nur der eine in Bewegung, während der andere unbeweglich an einer Stelle liegt.

Führen wir uns nochmals den Ablauf der Aktion vor Augen. Nachdem die Sohle angelegt ist, kann Beuys nur mit vorsichtigen und bewussten Schritten seine Handlungen durchführen. Bevor und nachdem er die Filzwinkel zu einem imaginären Raum aufgebaut hat, kehrt er zur Filzsohle zurück. Gleiches tut er jedes Mal, wenn er den Eurasienstab in den Winkeln abgestellt hat. Er lässt seinen Eisenschuh über der Filzsohle in verschiedenen Abständen und Ausrichtungen schweben. Mal hält er den Fuß parallel und ganz dicht über der Filzsohle, mal mit größerem Abstand, dann wendet er

⁵⁵⁹ So wurde die Eisenplatte, die Beuys auch in der Aktion „EURASIA, 32. Satz der Sibirischen Symphonie“, 1963 in Kopenhagen aufführte als „Metapher“ gesehen: „Es ist schwer zu gehen und die Erde ist gefroren.“ Troels Andersen 1963, zit nach Beuys/Eurasienstab 2005, S. 13. Oder wie in: Schneede 1994, S. 130 zu lesen ist: „[...] sie [die Eisensohle, S.K.] zeigte zugleich ein Gehen auf unwegsamen Gelände an und sicherte es. Insofern besteht hier eine Verwandtschaft zum Motiv der Schneeschuhe und damit des Schlittens als Überwindungsvehikel.“

⁵⁶⁰ Während der Aufführung in Antwerpen lag die Filzsohle vor der Schwelle zum nächsten Zimmer, in Wien war sie an der Wand angebracht.

sich nach rechts und balanciert nun die Sohle quer zur Filzsohle. Erst kurz vor Ende des Films, nachdem er die Filzwinkel wieder abgebaut hat, und sie nebeneinander aufgereiht an der Wand lehnen, steht Beuys in direktem Kontakt auf der Sohle aus Filz, schließlich wendet er sich nach links und berührt kreuzend die Filzsohle.



Abb. 36 wie Abb. 25

Wozu benötigt Beuys eine Sohle aus Eisen, die viel zu groß ist und ein leichtes Vorgehen unterbindet? Sie wurde durch den Titel der Aktion „Eurasiensstab“ als Hilfsmittel, auf eisiger Fläche zu gehen, gesehen. In Anbetracht ihrer eigenwilligen Form eine wenig überzeugende Deutung. Als einseitig angelegte Sohle erschwert sie nicht nur den Gang, sondern behindert auch das Fortkommen. Beuys selbst umschrieb daher die Sohle, die er auch als Schuh bezeichnet hat als „an impediment to easy escape“.⁵⁶¹ Die Sohle hält ihn also auf der Erde, zeigt die Gebundenheit an

⁵⁶¹ Beuys (1978) in: Tisdall 1979, S. 28.

die irdischen Gegebenheiten und lässt zugleich auch die damit verbundenen Schwierigkeiten anklingen, denn warum sollte er sonst flüchten wollen? Damit wäre der Eisenschuh ein Symbol des irischen Leben und den damit verbundenen Anstrengungen.⁵⁶²

Nicht ohne Grund besteht die Sohle aus Eisen. Die genauen Materialeigenschaften waren Beuys stets bewusst und er suchte seine „Werkstoffe“ immer mit Bedacht aus. In der Forschungsliteratur wurde die Sohle mehrfach als die eines Leiters gesehen.⁵⁶³ Dieser Annahme kann hier nicht gefolgt werden. Denn wenn Beuys die Leitfähigkeit betonen wollte, dann nahm er stets Kupfer, wie beispielsweise auch der „Eurasienstab“ belegt.

Eisen ist das wichtigste Element unseres Planeten. Allein der Erdkern besteht zu 90 Gewichtsprozent aus Eisen und in der Erdrinde kommt es als vierthäufigstes Element vor. Für Mensch und Tier ist es lebensnotwendig. Als Spurenelement dient es der Sauerstoffübertragung und ist zur Bildung des roten Blutfarbstoffes Hämoglobin erforderlich. Eisen stellt somit eine unentbehrliche Grundlage des Lebensraums und der Lebenskraft dar. Es belegt die enge Verbindung von Mensch und Natur.

Zu den von Beuys zu Rate gezogenen Quellen, um über die Wirkung von Materialien und Substanzen Aufschluss zu erhalten, gehört Rudolf Hauschkas Substanzlehre.⁵⁶⁴ Rudolf Hauschka (1891–1969) war ein österreichischer Chemiker und ein enger Freund des Gründers der Anthroposophie Rudolf Steiner. Hauschka gilt er als Begründer einer anthroposophischen Pharmazie. Er gründete 1935 *WALA-Heilmittel* in Bad Boll und

⁵⁶² Ein auch in der Literatur verwendetes Bild. In Bertold Brechts Gedicht „Der Schuh des Empedokles“ lässt der Philosoph, bevor er sich umbringt, seine Schuhe zurück und mit ihnen sein irdisches Leben Vgl. Butzer/Jacob 2008, S. 334.

⁵⁶³ Mennekas (ders. 1989 S. 187) vergleicht die Kombination von Eisen und Filz mit der Arbeit „Font III“, die aus von Kupferplatten eingefassten Filzplatten besteht, mit dem Eisen-/Filzkreuz. Diese Analogie funktioniert so nicht. Kupfer und Eisen werden bei Beuys unterschiedliche eingesetzt, so z.B. als weibliches und männliches Prinzip.

⁵⁶⁴ Beuys hat sie intensiv studiert. Hinweis von Wenzel Beuys an Mennekas, Christus denken, S. 207 (ohne Angabe, seit wann er sich hiermit beschäftigte).

ist Autor mehrerer Bücher, in denen er insbesondere rhythmische Prozesse der Natur beobachtet.

In seiner „Substanzlehre“ ist zunächst über Metalle allgemein zu lesen:

„Es ist gerade die Beweglichkeit des Metalls, das innerlich Lebendige, was uns anzieht. ...[Sie] sind uns nah durch das innere Feuer, das in Klang und Glanz zur Seele spricht. (...) Wo Metalle sind, da beginnt die wundervolle Unruhe der Arbeit und des Strebens. Die Metalle haben deshalb auch immer eine bedeutsame Rolle in der Kulturentwicklung des Menschen gespielt. (...) Die Eigenschaften der Metalle hängen mit unserem eigenen Wesen mehr zusammen, als es zunächst den Anschein hat. Sie sind zutiefst mit uns verwandt und tragen die Entwicklung in der Zeit.“⁵⁶⁵

Wenn das Eisen die „Unruhe der Arbeit“ in sich trägt, so könnte das bei Beuys dem noch ungerichteten Willensimpuls der Füße entsprechen.

Was Hauschka eher einführend und im Allgemeinen verbleibend anklängen lässt, wird im weiteren Verlauf seiner Ausführungen zum Eisen genauer gefasst. Er betont die Wichtigkeit von Eisen für die menschliche Entwicklung. Beispiel hierfür ist ihm das römische Zeitalter, das aufgrund der Herstellung von Waffen aus Eisen seinen Namen „Eisenzeitalter“⁵⁶⁶ erhielt. Aber nicht nur das; zu diesem Zeitpunkt entwickelte der Mensch seine „Eigenpersönlichkeit“.⁵⁶⁷ Laut Hauschka ist das römische Gesetz

„die erste dokumentarische Festlegung der menschlichen Persönlichkeit und ihrer Beziehung zur physischen Umwelt. Zum ersten Mal in der Geschichte wird der Besitz gesetzlich geregelt (...) Zum ersten Mal in der Geschichte tritt das Testament auf und damit ist eigentlich die Geburt der individuellen Rechte vollzogen“.⁵⁶⁸

Der Marsimpuls, so die Bezeichnung vor der Folie der Astrologie für einen psychischen Einfluss des Eisens auf den Menschen, finde sich insbesondere auch im damaligen sozialen und kulturellen Leben. Hauschka hebt hervor, dass in dieser Zeit, Römische Redner sich nicht mehr auf die gött-

⁵⁶⁵ Hauschka 1990, S. 206 f.

⁵⁶⁶ Hauschka 1990, S. 240.

⁵⁶⁷ Hauschka 1990, S. 240.

⁵⁶⁸ Hauschka 1990, S. 241.

liche Inspiration beriefen, sondern sie appellierten an den Menschenverstand. Beginn und Kulminationspunkt der "Eisenwirkung" sei eng mit der römischen Kultur verbunden, danach schwänden die Impulse immer mehr. Augenfälliges Zeichen seien die später aufkommenden schwerfälligen und unbeholfenen Ritterrüstungen. Mit der Erfindung des Schießpulvers wurde der Einfluss von Mars auf der kriegerischen Ebene gekappt. Sein Einfluss verlagerte sich auf das Gebiet der Technik. Hier war er mehr denn je zu spüren und wurde zum „Dämon des Maschinenzeitalters“.⁵⁶⁹

Die Beuys'sche Eisensohle kann vor diesem Hintergrund auch als ein Symbol verstanden werden, durch das allgemein eine Abwendung vom Spirituellen oder konkret eine Abwendung vom christlichen Gott markiert wird. Dann stünde sie für einen Prozess, in dem der Mensch die Welt untersucht, vermisst und analysiert, in dem er sich also seines – rationalen – Denkens bedient, hiermit technischen Fortschritt bewirkt, aber diesen eben auch zu verantworten hat.

Darüber hinaus ist für Hauschka das Eisen bzw. sein variationsreiches Aufkommen in unterschiedlichen Eisenerzen ein Bild für sphärische Kräfte. An ihnen kann man zwei dynamische Tendenzen feststellen: es gibt Radialstrukturen, d.h. die Anordnung des Erzes verläuft auf einen Mittelpunkt zu oder von ihm weg, und Tangentialstrukturen, hier verlaufen die Anordnungen des Erzes nahezu parallel. Wenn beide dynamischen Kräfte zusammenwirken, entsteht eine Spirale, wie bei manchen Fundstücken

⁵⁶⁹ Hauschka 1990, S. 242.

Der kriegerische Einfluss von Mars ist eine zentrale Überlegung im Werk, „Pt Co Fe Platin Cobalt Eisen 1948 – 1973“. Beuys schreibt 1979 dazu: „Pt Co Fe Die Kluppe, die in diesem Eisenspind hängt, fasst von 1948 bis 1954 einen kleinen Marskopf, von 1954 bis 1958 einen Napoleonkopf in Gips, von 1958 bis 1963 ein amorphes Stück Gips mit Fett, von 1963 bis 1972 ein Kupferstück von derselben Form, wie das jetzt hier angefasste Stück aus Kobalt und Platin.“ Entwicklung der Bewußtseinskräfte „Ich“, Strategie (Napoleon) Fett (Wandelbarkeit) Kupfer (spirituelle Einflüsse und Umwandlung der Kriegerischen Elemente vom Tun zum Denken) Carolin Tisdall gegenüber führt Beuys zu seinem Text weiter aus. „Der Text beschreibt die Geschichte des Werkes. Das Endresultat verkörpert einen Prozess in der Zeit, eine Geschichte von Veränderungen und einen biographischen Ablauf. Jedes weitere Stadium fügt dem Endzustand ein Element hinzu. Mars z.B. repräsentiert die Eisenfamilie, und Napoleon verkörpert das Mars-Prinzip“ Beuys (1978) in Tisdall 1979, S. 26, übersetzt von Kat. Beuys 1993a, S. 80.

von Siderit zu beobachten. Aus diesen Beobachtungen deutet Hauschka einen „grundlegende Bedeutung des Eisenprozesses, der sphärischen Kräfte, die also zunächst mit den Erdengesetzmäßigkeiten nichts zu tun haben, in Radialkräfte, die zum Zentrum streben, umwandelt.“⁵⁷⁰ Eisen werde zum „Träger einer Inkarnationskraft.“⁵⁷¹ Ist damit die Eisensohle als historisches Zeichen für die Entwicklung des Menschen zu sehen und – noch grundlegender – als Material mit seinen kosmischen Energiezusammenhängen, von denen offensichtlich der Mensch nicht unbeeinflusst ist oder die gar zur historischen Entwicklung des Menschen befähigt haben? Bezieht man das Eisen in das alte Bild von Himmel und Erde ein, so ist es ein Teil beider. Neben den kosmischen oder himmlischen Eigenschaften besitzt es eine direkte Verbindung zum Irdischen. Denn Eisen steht, so Hauschka weiter, „mit enger Beziehung zum Magnetismus“. Allerdings reagiere das Eisen mit seiner magnetischen Eigenschaft nicht auf die sphärischen, sondern auf die aus unterirdischen Tiefen wirksamen Kräften. (lediglich die Elektrizität reagiere noch auf diese Tiefenkräfte). Eisen ist demnach eine Verbindung von Sphärischem und Irdischem. An den Füßen des Menschen, der schon mittels seines aufrechten Ganges in diese Verbindung eingeschrieben ist, wird es in der Aktion zum Zeichen, langsam und mit Bedacht beide Kräfte auszubalancieren.

In Hauschkas Substanzlehre sind auch die psychischen Wirkungen des Eisens beschrieben. Eisen gebe dem Menschen in Form der Kompassnadel Orientierung im Raum und sei darüber hinaus für des Menschen Geistesgegenwärtigkeit zuständig: „das Eisen im Blute vermittelt die Beziehungen des Ich zu den Raumesgesetzen der Erde und ermöglicht unsere irdische Betätigung und unser Erdenschaffen.“⁵⁷²

Hiermit erhält der von Beuys eingesetzte Magnet eine eingängige Erklärung. Gleich zu Beginn des Films, wenn die Kamera zum ersten Mal auf

⁵⁷⁰ Hauschka 1990, S. 231.

⁵⁷¹ Hauschka 1990, S. 231.

⁵⁷² Hauschk 1990, S. 232.

die Eisensohle fährt, sitzt hier bereits ein Magnet links am Rand bevor die Sohle sich zuspitzt. Beuys nimmt ihn, bevor er die ersten Schritte macht, ab und steckt ihn in die linke Brusttasche (Herzregion!) seiner Weste. Danach baut Beuys einen Raum im Raum und setzt sich, will man mit den Worten Hauschkas sprechen, in unterschiedliche Beziehungen zu den Raumgesetzten der Erde. Nicht zuletzt wird auch die Schwerkraft, die durch die Anstrengung, mit der Beuys den 50kg schweren Kupferstab hin und herbewegt, deutlich sichtbar.

Da es sich beim Film um einen Ausschnitt der wesentlich länger andauernden Aktion handelt, gibt es immer wieder zeitliche Brüche. Nach ca. 11 Minuten Spielzeit, Beuys harrt eine Weile aus, balanciert seinen rechten Fuß über der Filzsohle, ist der Magnet nicht mehr zu sehen. In der nächsten Sequenz hebt er den Fuß an und nimmt den Magneten ab, um ihn in die Brusttasche zu stecken. Er setzt demnach den Magneten zu bestimmten Ausführungen auf die Sohle (um hierüber Orientierung vorzunehmen) und entfernt ihn für andere. Soweit sichtbar, fehlt in allen Handlungsaktionen der Magnet auf der Eisensohle, d.h. es wird zuvor eine Orientierung gewonnen und dann der Weg gegangen.⁵⁷³

Wie steht es dann aber mit unserer Entscheidungsfreiheit? Sind wir Abhängige gewisser Gegebenheiten und nehmen, wie Balzac es für die Bewegung beschrieben hat, mit unserem Denken lediglich an der Bewegung teil? Eine Synthese beider Überlegungen wird es zunächst nicht geben können, sie käme einem Rückschritt zu mythischen Anfängen gleich. So bleibt es auch bei Beuys zunächst bei der Berührung überkreuz.

⁵⁷³ Wie eng Hauschkas Ausführungen mit dem Einsatz der Materialien von Beuys zusammenstehen, macht der weiterführende inhaltliche Zusammenhang von Eisen, Mars und zeitlicher Entwicklung in beider Denken deutlich. Da Hauschka ein Schüler Rudolf Steiners war und Beuys durch den Anthroposophen maßgeblich beeinflusst war (siehe hierzu vor allem: Zumdick 1991 und 2001, Kuni 2006 und Malaka 2008), sind die hier gemachten Beobachtungen sicher nicht allein auf die Lektüre Hauschkas zurückzuführen. Es würde allerdings den Rahmen dieser Arbeit sprengen, die Bezüge auch zur Rudolf Steiner herauszuarbeiten und sowohl Steiners als auch Hauschkas Gedanken als weiter zu vertiefen).

Überkreuzstellungen

Wenn Beuys in seiner Aktion die beiden Sohlen kreuzt, so nicht als Zeichen der Synthese, sondern viel mehr als ein Zeichen der Berührung mit dem Unendlichen, Ewigen, Geistigen. Angesprochen auf die Deutung der Eisensohle, weist Beuys eine Deutung, die zur Synthese führen würde, weit von sich :

„Ich möchte nicht die unmittelbare Bedeutung der Eisensohle angeben, sondern von dem Gedanken sprechen der sich auf parallelem Wege erreichen läßt. Sonst müßte ich noch einmal sagen, was dieses oder jenes bedeutet, mit anderen Worten, ich müßte eine Synthese von Ideen liefern“⁵⁷⁴

Denn gerade eine Synthese würde sie zu einem weniger scharfen Bild mit eingegrenzten Möglichkeiten eines bloßen Nebeneinanders oder, im Beuys'schen Vokabular, eines Parallelprozesses verschleifen. Analog zu Balzacs Theorie liegen aber gerade in der Berührung die folgenreichsten „Aufbrüche“. Der Fuß ist hier gleichermaßen Bild für das Ineinander der Erfahrungen, ihren Deutungen und damit einem Fortschreiten. In der gegenseitigen Beeinflussung von Grund und Spur können für einen Augenblick, Zäsuren entstehen, die Gewohnheiten unterbrechen und Auslöser für Richtungsänderungen sein können. Hierin liegen die einzigen Möglichkeiten, um im Beuys'schen Sinne dem Humanen, dem Menschlichen auf der Spur zu bleiben.

Denn „einfach etwas aus sich herauszusetzen, darum kann es sich nicht handeln (...), denn das, was herauskommt, kann ja gerade das Falsche sein (...) ich muss mich immer wieder vorbereiten, immer wieder vorbereiten und muß mich in meinem ganzen Leben so verhalten, daß kein einziger Augenblick nicht der Vorbereitung angehört. Also ob ich nun den Garten bearbeite, ob ich mit den Menschen spreche, ob ich mich im Straßenverkehr bewege [...] ich muß immer die Geistesgegenwart, das heißt den Rundblick haben für die gesamte Kräftekonstellation. [...] dann habe ich die Prinzipien präsent. Und es wird

⁵⁷⁴ Beuys/Oliva (1973) in: Kat. Beuys 1986 b, S. 72.

etwas aus mir herauskommen, was schon wesentlich richtiger ist, als wenn diese vorbereitende Arbeit nicht stattgefunden hat.“⁵⁷⁵

Die Vorbereitung von der Beuys spricht, trifft sie nicht genau das, was Balzac mit der Berührung von Wissenschaft und Wahnsinn beschreibt? Ist Beuys' Vorbereitung nicht analog zur gedanklichen Arbeit von Papin zu sehen, dessen Augen in einem kurzen, eher abwesenden Augenblick „übergehen“ und im Hufabdruck seines Pferdes die entscheidende „Idee“ des Buchdrucks „entdeckte“?

Die gesamte Kräftekonstellation, von der Beuys oben gesprochen hat, kulminiert sie in den beiden Sohlen? Die eine ist am Fuß befestigt und verhindert den direkten Bodenkontakt, die andere liegt statisch am Boden. Das Eisen schwebt, der Filz liegt. Es sieht so aus, als wäre Beuys nach jeder Handlungsabfolge immer wieder darauf angewiesen, zur Filzsohle, dem Material der Wärme und zugleich der Isolation, zurückzukehren.

Im Film kommt es zum Schluss erst ganzflächig und schließlich überkreuz zur Berührung beider Sohlen. Ist das „in-der-Schwebe-belassen“ ein Zeichen der Annäherung? Friedhelm Mennekes deutet die Eisensohle als „Energie-Leiter für ein Handeln aus dem erweiterten Bewusstsein“. ⁵⁷⁶

Als Energieleiter ist die Sohle wohl eher nicht zu sehen. Leitende Funktion hat bei Beuys, wie bereits betont, stets Kupfer. Doch kann sich im Punkt des Kreuzes eine Bewusstseinsweiterung ergeben. Denn im Punkt findet „Berührung“ statt und damit wird Unendlichkeit spürbar.

Wouter Kotte, der zusammen mit Ursula Mildner über das Kreuz bei Beuys als Universalzeichen forschte, schreibt zum Punkt:

„Der Punkt in dem sich horizontaler und vertikaler Kreuzbalten unter einem Winkel von 90° schneiden, muß als Kern alle Bedeutungsmöglichkeiten in sich tragen. [...] Faktisch muß er, da es sich um ein primordiales Zeichen handelt, in seiner Abstraktion so universal wie

⁵⁷⁵ Katalog Rotterdam/Berlin 1979/80, S. 32 und 39, zit. nach: Koeplin 1988, S. 10.

⁵⁷⁶ Mennekes 1996, S. 187.

möglich und in seiner Besonderheit so konkret wie möglich sein. [...] Der Punkt symbolisiert sowohl das Eine, in dem alles mit allem zusammenfällt, wie das Universum, worin Raum und Zeit ewig sind.“⁵⁷⁷

Doch das Kreuz weist mehr auf als den Kreuzungspunkt. Es besitzt die Horizontale und Vertikale. Diese Ausrichtung hatte das Eisen/Filzkreuz auch während der Aktion in Wien. Beuys hatte dort die Filzsohle vertikal an der Wand angebracht.

Eine Sohle aus Filz

Der Filz ist das isolierende, aber auch wärmende Element. Übereinander gestapelten Filzplatten, die von einer Kupferplatte abgedeckt werden bilden die Arbeit „Fond III“ (1970). Beuys sieht sie insgesamt als eine Batterie, die Filze als Aggregate. Im Buch von Adriani et al., das in enger Zusammenarbeit mit Beuys entstand, ist zu lesen:

„Wie schon ‚Filzsohle/Eisensohle‘ in den Aktionen ‚wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt‘ und ‚Eurasienstab‘ die zirkulierende Struktur des Aussendens und Empfangens umschreibt und Beuys sie entsprechend als Verbindungselement zwischen Erde und „Überzeit/Gegenraum“ benutzt, so ist auch ‚Fond III‘ als Aggregat (Filzplatten) und Leiter (Kupferplatten) zu verstehen“⁵⁷⁸

Demnach wäre der Filz eine bildliche Übersetzung der Überzeit, die aussendet. Ist dann die Eisensohle, die die empfängt? Wäre das ungewebte Textil⁵⁷⁹ vergleichbar mit dem Unermesslichen bei Balzac? Zusammen mit den Ausführungen Hauschkas könnte dies durchaus Sinn machen. Eisen als das Element, das das irdische Dasein bestimmt und gleichermaßen Anteil an irdischem und sphärischem, kosmischen Kräften hat im Austausch mit dem Geistigen, dem Ewigen?

Demnach wäre die Eisensohle ein (Zeit-)Zeichen im vielfältigem Sinne. Historisch als Platzhalter für den Umgang mit dem Material und der damit verbundenen Menschheitsgeschichte. Die Eisensohle ist Zeichen der

⁵⁷⁷ Kotte/Mildner 1986, S. 12.

⁵⁷⁸ Adriani et al. 1973, S. 112.

⁵⁷⁹ Filz besteht aus einem ungeordneten, nur schwer zu trennenden Fasergut. Es ist kein gewebtes Textil.

Dauer, in der sich Gedanken entwickeln.⁵⁸⁰ Sie ist aber auch Zeichen für Gegenwärtigkeit, nämlich der Kräfte als Zeichen der bildnerischen und bewusstseinsgebenden Kräfte der Menschheit. Zukunftsweisend – nicht zuletzt auch in der spitz zulaufenden Form, die immer voraus zeigt – in Verbindung mit dem Magneten sich der Richtungen bewusst zu werden. Da die Eisensohle nur unter *einem* Fuß befestigt ist, ist das während des Gehens ausgelöste Ungleichgewicht Hinweis auf die noch unzureichende oder einseitige Ausbildung des Menschen. Sein Auftreten hat noch nicht die Sicherheit gefunden, um tatsächlich im Gleichgewicht zu sein.

Kotte verweist in Bezug auf das Kreuz gleichfalls auf „unsichtbare Grundkräfte und Bewegungen“,⁵⁸¹ dabei bilde Beuys nicht ab, sondern lasse Energien in Material und Form sich entfalten. Die Materialien Filz, Fett und Kupfer seien Visualisierung dieser Prozesse. Sie dürften lediglich aufgrund ihrer Energiefunktionen beurteilt werden.⁵⁸² Auf das Kreuz übertragen, folgert er:

„Wenn wir das Körperliche, die materielle Welt, als das Horizontale betrachten und das Psychisch-Geistige mit seinem Aspekt des Selbstbewußtseins und der Innenschau als das Vertikale, dann steht der Mensch auf dem Schnittpunkt dieser Koordinaten. Er ist das Zentrum, zwischen die Pole Materie und Geist gestellt, der sein kreatives Vermögen einsetzt zwischen Wärme und Kälte, dem Ungeformten Form gibt und die Form ins Ungeformte, in das Leben nach dem Tod, entläßt.“⁵⁸³

Dabei kommt es zu einer Berührung, jedoch nicht zu einer Synthese. Die Berührung mit dem Geistigen kann nur in einer langen Vorbereitung glücken, so auch in der Aktion. Immer wieder tastet sich Beuys an die Filzsohle heran, lässt eine so enge Beziehung zu, dass es einer Berührung fast gleich kommt. Erst nach Ablauf der Hälfte des Films findet eine erste Berührung überkreuz statt. Offensichtlich die Voraussetzung für die anschließende Handlung, in der Beuys mit dem Knie das Fett zerquetscht.

⁵⁸⁰ So zeigt es exemplarisch der Eisenschrank, s. auch FN 569.

⁵⁸¹ Kotte/Mildner 1986, S. 46.

⁵⁸² Kotte/Mildner 1986, S. 47.

⁵⁸³ Kotte/Mildner 1986, S. 49.

Passgenau steht er auf der Filzsohle erst ganz zum Schluss, nachdem er den Raum wieder abgebaut hat und die Eckelemente an der Wand lehrend, abgestellt sind. Eine Idee ist ausgeführt und verlangt nach ihrer Verbesserung und Fortsetzung. Aber sollen diese beiden Schuhe tatsächlich Repräsentanten für den Bezug von irdischem Handeln, das immer wieder in Beziehung zu den ewigen Gesetzen, zum Geistigen gebracht werden muss, sein? Erscheinen sie, angesichts der großen Bedeutsamkeit nicht ein wenig unscheinbar und klein?

Ihren engen Zusammenhang dokumentieren sie über ihre identische Form. Die runde Ferse wird mittels einer Einkerbung von dem länglichen in einer Spitze endenden Sohlenpart abgehoben. Insgesamt erinnert die Form an die von Schlüssellöchern. Abgesehen davon, dass sie die kleine, aber entscheidende Zugangsstelle zu anderen Räumen und Bereichen eröffnen können, gibt es diese Schlüssellochformen auch bei Fenstern sakraler Architektur aus dem 10. und 11. Jahrhunderts. Noch früher wird die Form des Schlüssellochs in Japan während des 5. Jahrhunderts für großangelegte Grabstätten aufgegriffen. In beiden Fällen



Abb. 37: Daisenryō-Kofun, wahrscheinlich das Grab von Kaiser Nintoku in Sakai (5. Jahrhundert)



Abb. 38: Schlüssellochfenster von Santa Eufemia de Ambía (Galicien) 11. Jahrhundert

signalisieren diese Formenden Übergang von profanen zu sakralen Bereichen. Insbesondere die Schlüssellochgräber sind ein Verweis auf das Jenseits. Sind damit Eisen und Filz, welche zunächst geschiedene Dinge verdeutlicht haben, ein Hinweis auf die enge Verbindung von Diesseits und Jenseits, von Zeit und Überzeit? Die trotz ihrer Unterscheidung durch die Verschiedenheit der Materialien letztlich in der Bedeutung ineinandergreifen, in der Berührung von „Griff“ und „Begriff“ aufbrechen... aus einem „Grund“ entstanden sind? Unter einer solchen Prämisse versteht man Beuys' Äußerung, die er Caroline Tisdall während eines Telefoninterviews gibt, wesentlich einfacher:

„Ja, und ‚Der bewegte Isolator‘ steht in Beziehung zu der Kreidezeichnung auf dem Boden in ‚Eurasienstab‘, der Zeichnung nahe den aus Filz und Eisen hergestellten Schuhen. Üblicherweise wird der Isolator als neutral angesehen. Es ist ein trennendes Prinzip und meint beides, geistige und soziale Isolierung. Wenn Du Dir den Isolator in Bewegung denkst, dann geschieht etwas anderes. Man verläßt die Vorstellung eines statischen Teiles, welches eine Möglichkeit von einer anderen trennt. Es ist die Idee, Bewegung zu nutzen, um Isolierung zu durchbrechen [Die „Berührung“ bei Balzac, S.K.] Ich empfinde, daß der Isolator unterschätzt wurde und daß man von ihm aus eine neues Energiefeld schaffen könnte. Dies ist eine physikalische Spekulation, aber sie ist in psychologischer Hinsicht richtig. Wäre ich ein Physiker, dann

würde ich die Tatsache in Betracht ziehen, daß es, wenn man einen Isolator zwischen zwei Wärmefeldern platziert, einen Moment geben müßte, an dem die Hitze steigt“.⁵⁸⁴

Eine Beobachtung, die man nun analog zu einem anderen Ausspruch Beuys setzen kann, und die nun eine besondere Inhaltlichkeit erhält:

„Sie haben die Füße auf dem Boden stehen, da fängt es ja an. Sie können, wenn sie bewußt gehen und nicht einfach so gewohnheitsmäßig, sich mal beim Gehen konzentrieren darauf, wie sie auf dem Boden **stehen** und **gehen** [Hervorhebungen, S.K.], und wenn sie's dann wahrnehmen und bewußt vollziehen, die Wärme schon erleben. Da ist zum Beispiel eine Möglichkeit sie zu erleben, die Wärme, die aufsteigt durch den Akt des Willens, der den Menschen aufrichtet und fähig macht, so aufrecht auf der Erde herumzugehen. Wenn ich das aus dem Gewohnheitsmäßigen herausnehme und, sagen wir mal ganz bewußt jetzt durcherlebe bis in den Knochenbau hinein, bis dahin, wie das wirkt auf den Kopf, bis dahin, wie das wirkt in die Fingerspitzen hinein, bis dahin, wie das wirkt in das konzentrierte, sagen wir mal Wahrnehmen und Denken, dann ist eine Übung gemacht worden, in der man diesen Wärmecharakter erlebt. Man erlebt sich auf einmal als von dieser Wärme berührt.“⁵⁸⁵

Die Eisensohle am Fuß kann also nicht nur zu einer Bewusstwerdung führen, sondern darüber hinaus sogar eine positive Antriebsenergie spürbar werden lassen. Indem sie das Kosmische verkörpert, vollzieht sich mit ihr zugleich eine Kontaktaufnahme zum überzeitlichen Bereich. Da sie außerdem in der Bearbeitung des Materials ein Zeichen für die Entwicklungsgeschichte des Menschen ist, zeigt sich mit ihr Beuys' Glaube an eine Eingebundenheit des Menschen in Entwicklungszyklen der Natur und des Kosmos.

Das, was in Balzacs „Theorie des Gehens“ zunächst als ein gefährlicher, in den Wahnsinn treibender Abgrund vorgestellt wird, wendet sich bei Beuys ins Positive: Gerade die Vielzahl an Möglichkeiten zeigt die Freiheit des Menschen an, verhindert einen tödlichen Stillstand und fordert den Menschen auf, immer in geistiger und handelnder Bewegung zu bleiben

⁵⁸⁴ Beuys 1974, Aus einem Telefongespräch, Übersetzung Eva Beuys, zit. nach: Beuys, Berlin 2005, S. 28.

⁵⁸⁵ Beuys vor Beuys. Frühe Arbeiten aus der Sammlung Van der Grinten, Köln 1987, S. 25., auch in: Zumdick 2002, S. 70 f.

und nicht in Gewohnheiten zu erstarren. Voraussetzung für diesen positiven Ausgang ist eine Sensibilität, die nur im eigenen Erleben geübt und erfahren werden kann.

Ulrich Giersch beschreibt ein solches Erleben des Gehens in Bezug auch auf die dabei entstehende Wahrnehmung der Zeit. Während des Begehens der Arbeit von Walter de Marias „Las Vegas Piece“⁵⁸⁶ vergewissert der Gehende sich

„der realen Existenz des Raumes. Der solchermaßen erlebte Raum gibt ihm eine grundlegende Orientierung, die allerdings an den eigenen Körper gebunden ist und nicht durch etwas anderes repräsentiert oder vermittelt werden kann. Gleiches gilt für die gelebte Zeit, die Erfahrung der eigenen Präsenz, eine Erfahrung, die nur gelingt, wenn man vergangene und zukünftige Momente immer wieder auf die eigene Gegenwärtigkeit zu beziehen vermag. Ein solcher Balanceakt stellt sich im Gehen ein. Denn das Gleichförmige der Zeit wird durch den Schritt, durch das zurückbleibende und das voranstrebende Bein in die Diskontinuität von Vergangenheit und Zukunft unterteilt. Auf diesen beiden Fußpunkten erheben sich die Pfeiler zu jener steilen Brücke, auf der unsere Rumpf ruht. Hier ist die Mitte, wo der Körper beide Bewegungsrichtungen zusammenführt, um sie als augenblicklich wirkende zu erleben. Da das Gehen eine alternierende Bewegung darstellt, gibt es immer wieder einen Moment des Gleichgewichtes, in dem unsere Körpermitte zu schweben scheint.“⁵⁸⁷

Und da ist sie wieder, die Berührung der Unberührbarkeit im „unfassbaren und flüchtigsten aller Geh-Momente, der des Ausgleichs von zurückhaltendem und vorwärtsstrebenden Kräften.“⁵⁸⁸

6.2.2 Das Gleichgewicht

Kehren wir nochmals zu Balzacs Theorie zurück. Auch hier ist das Gleichgewicht Metapher für einen beglückenden Moment. Jener Moment, in dem sich eine neue Idee als tragfähig erweist. Dabei ist die Berührung von zentraler Bedeutung, als Beispiel wählt er die Entstehung seiner Theorie.

⁵⁸⁶ Las Vegas Piece, 1969, (Tula Wüste von Nevada).

⁵⁸⁷ Giersch 1984, S. 271 f.

⁵⁸⁸ Giersch 1984, S. 272.

Sie entstand auf einem Posthof, an den er sich begab, um die Bewegung, das Gehen, zu studieren. Da er einen feststehenden Begriff hierüber hatte, passierte zunächst nichts. Bis zu dem Augenblick, in dem ein Mann von einer Postkutsche fiel und sich an diesem Vorgang die Frage entzündete, warum kann ein Mensch fallen? Warum ist der, von dem man sagt, er beherrsche das Gleichgewicht aus demselben zu bringen? Einmal mehr ein Beispiel, wie das, was der Mensch festgestellt hat, nicht greift. Damit er wieder ins Gleichgewicht kommen kann, muss ein neuer Gedanke aufgegriffen werden. Bis zu dem Zeitpunkt, in dem erneut das neu gefundene Gleichgewicht ins Wanken gerät. Und dieses neu entstandene Bild ist die Quelle für neue Gedanken, Schritt für Schritt oder wie Schestag schreibt:

„Die Erzählung vom Ursprung der *Théorie de la démarche* präzisiert die *Théorie de la démarche* zur entspringenden: zur Quelle: zur Entsprungenen. In ihr unterbrechen jeden Augenblick, Entspringendes und Entsprungenes, Sprengendes und Gesprengtes *einander*.“⁵⁸⁹

Sie verflüssigt die Grenze, wirkt sowohl auflösend als auch weiterführend. Anfang und Ende berühren sich immer wieder aufs Neue, ganz wie Balzac den Übergang von der Einleitung zum ersten Kapitel verfasst hat: „Ma préface finit là. Je commence - [...]“⁵⁹⁰ Und noch während er seine Theorie niederschreibt, bemerkt er: „Als ich alles erfahren hatte, wußte ich nichts mehr. Und so ging ich!...“⁵⁹¹ Doch lässt er der Aporie der Erkenntnis nicht den Beigeschmack der Verzweiflung:

„Nehmen Sie sich diese Grundsätze zu Herzen, wenden Sie sie an und Sie werden gefallen. Sie fragen warum? Das weiß niemand. Es ist wie mit allen Dingen, das Schöne darin kann man nur fühlen, nicht bestimmen.“⁵⁹²

⁵⁸⁹ Schestag 1997a, S. 66 f.

⁵⁹⁰ Balzac zit. nach: Schestag 1997a, S. 24.

⁵⁹¹ Balzac 1997b, S. 92.

⁵⁹² Balzac 1997b, S. 129.

6.2.3 Das Gehen – eine Theorie bei Honoré de Balzac und eine Praxis bei Joseph Beuys

Balzacs „Theorie des Gehens“ beschreibt, und das hat die genaue Analyse von Thomas Schestag herausgearbeitet, ganz ähnliche Vorgänge, mit denen Joseph Beuys in seiner Kunst umgeht. In beiden Fällen handelt es sich um das Bedenken einer, allen zugrunde liegenden, Bewegung. Sie beeinflusst das Denken, wie auch umgekehrt das Denken Einfluss auf die Bewegung nimmt, da Körper und Geist eine untrennbare Einheit bilden. Im Gehen können sowohl der Augenblick als auch die Dauer bewusst werden. Der Mensch versichert sich so in seinem Gang vor allem anderen seiner Zeitlichkeit.

Der Schriftsteller des 19. Jahrhunderts und der zeitgenössische Künstler halten ein Plädoyer, indem sie dazu auffordern, Beobachtungen zu hinterfragen, Gewohntes immer wieder aufzubrechen und nicht an unumstößliche Gesetze zu glauben. Der Ausgangspunkt beider ist die als ein Grundprinzip erkannte Bewegung, die allem Lebendigen zugrunde liegt. Sie sichtbar zu machen, ist das jeweilige Ziel. Balzac nutzt dafür als Schriftsteller besondere Sprachbilder, Beuys als bildender Künstler arbeitet mit seiner Plastischen Theorie und den dazu gehörenden besonderen Materialien. Um Bewegung „sichtbar“ werden zu lassen, eignet sich das Gehen – und in besonderer Weise der Fuß, über den es zur Berührung von Körper und Raum in Gestalt des Bodens kommt.

Gehen ist hierbei in erster Linie ein „fort gehen“. Im „fort gehen“ steckt der Fortschritt. Die Art und Weise wie der Mensch den Fortschritt vollzieht befragt Beuys bereits mit den frühen Zeichnungen und entwickelt es über die Aktionen bis zu den späten Environments weiter. Damit stellt er zugleich seinen eigenen Weg zur Diskussion.

Einen neuen Aspekt erfährt das Bild des Fortschritt durch ein „Closed reading“, mit dem sich Thomas Schestag der Balzacschen „Theorie des Gehens“ widmet. Es stellt sich heraus, dass es sich nicht um eine nivellieren-

de Synthese Wissenschaft und Wahnsinn, einer unreflektierten Erfahrung handelt, sondern um eine befruchtende Berührung beider Fähigkeiten. Balzac nennt sie nüchtern (messbare) Wissenschaft und (taumelnden) Wahnsinn. Beuys stellt, getragen von der Überzeugung der Existenz einer Geistigkeit, dem Materialismus höhere Formen des Denkens (Intuition, Inspiration und Imagination) gegenüber. Sie aufbrechen zu lassen, führt zum „Aufbruch“ alter Erkenntnisse und sorgt für Schritte hin zu einer fort-führenden Entwicklung. Antriebsgrund aber auch Anlass zur Verzweiflung ist für Balzac die Unendlichkeit der Möglichkeiten.

Während Balzac Abgrund und Erhabenheit der Vorgänge nahezu gleichwertig nebeneinander stellt und vor dem nur schwer zu ertragenden Schwebezustand dieser beiden Asymptoten innerhalb seiner Schrift warnt,⁵⁹³ setzt Beuys an diese Stelle, ohne die Abgründe abzuschaffen (Krisen gehören als wichtige Mittel der Bewusstwerdung dazu) letztendlich seinen Begriff der Wärme.

In beiden künstlerischen Ansätzen ist das Bindeglied die Berührung. Hier-von spricht Balzac. Joseph Beuys macht sie nicht nur spürbar, sondern über den Bedeutungskontext seiner Materialien auch ganz konkret sicht-bar. Die Wärme, die mit dem Filz aufgerufen wird, steigert sich zu einer „Liebe zur Sache“⁵⁹⁴. Aus einer solchen, intensiven Beschäftigung mit einer Sache entstehen die Schritte. Denn aus ihr ergibt sich die Richtung und so die Antriebsenergie für einen „Fort Gang“, was der Eingangsfrage „wie vorgehen?“ von Thomas Schestag entspricht.

⁵⁹³ Balzac 1997b, S. 79.

⁵⁹⁴ Beuys (1977), Harlan/Rappmann/Schata 1984, S. 127, siehe auch Fußnote 494.

6.2.4 Im Fuß liegt das Geheimnis des aufrechten Ganges

Sowohl für Balzac als auch für Beuys ist der menschliche Fuß *das* entscheidende Körperteil, mit dem auf die Besonderheit des Menschen verwiesen werden kann. Mit gutem Recht kann der Fuß als Bild des Humanen schlechthin apostrophiert werden.

Inzwischen bezeugen auch medizinische Forschungen im Bereich der Orthopädie, dass der Fuß die Voraussetzung für das Aufrichten des Menschen ist und der Mensch im Gegensatz zum Tier dauerhaft aufrecht geht.⁵⁹⁵

Der Vergleich der Abläufe während des Gehens bei Mensch und Tier (Hund) zeigt, dass die Bewegungsmuster (abgesehen vom Laufen auf vier bzw. zwei Beinen) von Mensch und Hund gar nicht so unterschiedlich sind. Dr. André Seyfahrt von der Friedrich-Schiller-Universität Jena:

„Wenn ich mir zum Beispiel die Gangart beim Hund im Trab anschau, dann stelle ich fest, dass genau zwei Beine die Funktion haben, die beim Mensch ein Bein hat. Das heißt, wir können sozusagen die Beine zusammenfassen und sind dann in einem ganz ähnlichen Gangmuster.“

Der Unterschied zwischen menschlichem Gehen und Tiergang liegt vielmehr in den unterschiedlichen Aufgaben der jeweiligen Hüfte.

„Die Vierbeiner, die nutzen die Hüfte als Vortrieb: Das heißt, sie schieben den Körper damit nach vorne. Und diese Funktion ist im Übergang zum zweibeinigen Gang mit der Aufrichtung des Oberkörpers immer mehr verschwunden. Das hat dazu geführt, dass die Hüfte diese Funktion nicht mehr übernehmen kann.“

Wie wissenschaftliche Untersuchungen der Universität Jena darüber hinaus zeigen, erhält der Mensch seinen Vortrieb durch den Fuß. Der Fuß ist es, der voran strebt, er ist es auch, der die Richtung einschlägt. Von der

⁵⁹⁵ Der Sachstand stammt vom 07.12.2009. RBB, Sendung von Mo 07.12.09 22:05Uhr: Das Geheimnis des Gehens – wie Forscher Beine bauen. Nachzulesen unter: http://www.rbb-online.de/ozon/archiv/ozon_vom_07_12_2009/das_geheimnis_des.html (letzter Zugriff April 2011).

Prothetik ist diese besondere Erkenntnis in der Ablaufkette des Gehens bislang nicht berücksichtigt worden. Im Fuß steckt also ganz wesentlich das Geheimnis des aufrechten und des voran strebenden Ganges. Er stellt damit – im wahrsten Sinn des Wortes – zu einer inzwischen von der Fortbewegungsart der Tiere unterschiedenen Bewegung.

Der Fuß ist somit ein entscheidender Faktor für die Entwicklung des Menschen. Er dient darüber hinaus als Zeichen des Aufbruchs und Vorschreitens im übertragenden Sinne eines selbstbewussten und selbstverantwortlichen Handelns.

Ein Gedanke, der vielen Werken von Joseph Beuys unterlegt ist. Erklärtes Ziel ist die Ausbildung eines zukünftigen neuen Sonnenplaneten, wie in zahlreichen Zeichnungen als „Jupiter“ gekennzeichnet. Beispielhaft ist er in der Zeichnung „IV, 15“ 1974 (Abb. 14) oder auch in der Zeichnung „Unbetitelt (Evolution)“, 1972 (Abb. 8) zu sehen. Hier allerdings fehlt der Eintrag „Jupiter“. An diesen Ort, an dem eine höher entwickelte Form des Daseins möglich wird, an dem die Menschen umfassenden Einblick in das bekommen werden, was „die Welt im Innersten zusammenhält“, kann der Mensch schon während seiner irdischen Existenz mitarbeiten. Beuys nennt es den Christus-Impuls.

6.2.5 Exkurs: Gehen und Denken als ein gängiger Topos in der Literatur

Die Entwicklung der Gedanken in Verbindung mit der körperlichen Tätigkeit des Gehen ist gerade in der Literatur ein gängiger Topos. Gottlob Schelle nannte den Spaziergang in „Der Spaziergang oder die Kunst spazierenzugehen“ eine Geistestätigkeit, denn „beim Gehen schweift die Einbildungskraft umher, und körperliche Bewegung scheint nur deren unerläßliche Voraussetzung zu sein“⁵⁹⁶. Besonders wenn über die Kunst des Redens gehandelt wird, ist die Korrespondenz von Denken und Gehen

⁵⁹⁶ Niccolini 2000, S. 176.

Thema. „Sowohl in »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« von Heinrich Kleist als auch in »Der gute Schriftsteller« von Walter Benjamin geht es um die Kunst des Redens, die in direkte Verbindung mit einer Bewegung gebracht wird, und zwar so, daß die Körperbewegung mit der Denkbewegung korrespondiert“.⁵⁹⁷ Man denke auch an die Peripatetiker, die in der Schule von Aristoteles ihre philosophische Abhandlung vor Studenten wohl gehend diskutierten.

Ebenso Thomas Bernhard, der in seiner Erzählung „Gehen“ Denken und Gehen analog schaltet. In dem ununterbrochenen Sprachfluß des Ich-Erzählers und seinem Gesprächsgegenüber Oehler, der um die Umstände kreist, warum der gemeinsame Freund Karrer verrückt geworden ist, wird jegliche leibliche Präsenz vermieden. Diese Absenz der Leiblichkeit verweist auf eine Leere. Sie zeigt, dass zunächst die körperlichen und in folge oder als Konsequenz auch die geistigen Bedürfnisse des Menschen in Vergessenheit geraten sind. Quintessenz ist der Verlust der geistigen Fähigkeit. Elisabetta Niccolini, deren Ausführungen ich hier folge, resümiert, das es sich „bei Bernhard eher um das Requiem des auf Rationalität und Produktivität zentrieren modernen Menschen, der alles in die Fähigkeit seines Geistes investiert und dabei den eigenen Körper allmählich vergessen hat [handelt]“.⁵⁹⁸

Die obsessive Fixierung auf die Potenz unseres Gehirns führt wie in der bernhardschen Figur Karrer in eine nicht lebensfähige Sackgasse.

Abschließend sei noch das Bild des Knie eines anderen Film-Autoren mit Beuys in Verbindung gebracht: Alexander Kluge. Er wählt in seinem Film „Die Patriotin“ neben der Geschichtslehrerin Gabi Teichert, das Knie eines in Stalingrad gefallenden Oberleutnants Wieland zur zweiten erzählenden Hauptfigur seiner im doppelten Sinne zu verstehenden Geschichte. Das Knie ist hier Sprachrohr der Toten und ihrer Gefühle. Auffällig ist, dass es

⁵⁹⁷ Ebenda.

⁵⁹⁸ Niccolini, 2000, S. 182.

sich nicht um ein Sinnesorgan handelt. Kluge besteht anscheinend darauf, dass Gefühle etwas Körperliches und Materielles sind. Er wendet sich gegen das geradlinige Fortschreiten und lässt das Knie nahezu gegen Ende seines zweistündigen Films über Geschichte eine andere Bewegungsform wählen: „Nicht: Was tun? Sondern: Was tue ich nicht? Wenn mein zänkisches Gehirn sagt: Tue das, so weiß ich, was ich nicht tue, ich laufe nicht, sondern ich stolpere...“.

Stefanie Carps Interpretation über das Knie in Kluges Film, wäre sicher auch Beuys entgegengekommen: „Das Knie diffusioniert sich in die Welt. Es nimmt wahr. Es hat keinen planenden Anspruch gegenüber der Welt, sondern einen suchenden und erfahrenden. Es schlägt vor zu stolpern, zu stören, sich schwach zu machen gegen die ergreifende Haltung, das zerstörende und lächerliche Fortschreiten aufzuhalten.“⁵⁹⁹

6.2.6 Kälte und Wärme – Leben und Tod

Die Pole physisch und geistig-seelisch oder Körper/Leib und Geist erhalten im Werk von Beuys zumeist die Anbindung an den Tod und das Leben, an die Vorgänge des Absterbens und Aufblühens. Alles was auf der Erde existiert, ist eine Form materialisierter Gedanken und strebt dem Tod entgegen. Das gilt für irdisches Leben ebenso wie für Ideen. „Der Prozess der Inkarnation ist zugleich ein Geburts- und Todesprozess und Geistiges und Materielles interagieren lässt“⁶⁰⁰ Quell aller Lebendigkeit ist ausschließlich der Geist. Der Tod ist, wie Beuys formuliert, eine „Methodologie der Schöpfung“⁶⁰¹, gewissermaßen der Ansporn im Leben voranzugehen, um im Austausch mit der Geistigkeit, diese weiterzuentwickeln. Beuys, der Steiner intensiv rezipiert⁶⁰² und in sein Denken integriert hat, folgt gewissermaßen dessen Vorstellung,

„auf der einen Seite das geistig-göttliche Leben auf die Erde zu tragen [...], auf der anderen Seite das irdisch-physische Leben hinaufzuge-

⁵⁹⁹ Carps 1987, S. 77.

⁶⁰⁰ Koeplin 1988, S. 15.

⁶⁰¹ Beuys zu Ehren, S. 81.

⁶⁰² Siehe Lichtenstern 1990, 1992, Kuni 2006 und Malaka 2006.

stalten [...], so daß dieses in seinen Formen, in seinen Farben, in Worten und Tönen als eine irdische Offenbarung eines Außerirdischen erscheinen könne⁶⁰³

Erst wenn alle Schritte zur Entwicklung einer Idee vollzogen worden sind, der Tod sich vollständig verbreitet hat, dann kann etwas wirklich Neues entstehen. Dazu ist das Abarbeiten der Menschen unerlässlich. Nur so kann er die Entwicklung der Evolution tatsächlich soweit vorantreiben, dass sie durch den Tod hindurch Leben erhalten. Als Beispiel führt Beuys Lehmbrucks Kunst, die auf der Höhe der plastischen Entwicklung durch den Tod hindurch dazu beigetragen hat, dass eine neue Form der Kunst, die Aktionskunst hat entstehen lassen.

„Aktionskunst als solche steht für die Idee einer Transformation von traditioneller zu neuer Kunst. Aktion ist »das Transformierende in sich selbst und auch Transformationsvorgang«.⁶⁰⁴ Der Tod ist gewissermaßen die Voraussetzung für die Entstehung neuen Lebens „Also wie gesagt, das Alte stirbt oder das Alte ist gestorben. Das hat eine sehr wichtige, nennen wir es mal bewußtseinsentwickelnde Funktion gehabt und hat sie immer noch und hat sehr wichtige Signale gesetzt, die in der nächsten Phase, jenseits der Schwelle, als anthropologische Kunst, sagen wir ruhig, wieder auferstehen werden, so könnte man sagen. Wenn man schon den Begriff des Requiems, der auf Tod hinzielt, verwendet, ist ja die andere Seite, jenseits der Schwelle, das neue Leben“⁶⁰⁵ Beuys spricht hier über seine Edingburger Aktion „Celtic“. Seine Ausführungen liefern zugleich eine Erklärung für das, was Beuys auf Lehmbruck projiziert, als Durchgang durch den Tod meint. Eines ist vollendet, stirbt in seiner Erscheinung aus, die gedankliche Arbeit oder Tätigkeit wird dann in modifizierter Form wieder aufgegriffen. D.h. es geht nicht verloren, lebt weiter.

⁶⁰³ Vgl. Steiner GA 276/1961, S. 62 (in einer anderen Ausg. in Beuys' Besitz), zit. nach Kuni 2006, S.174.

⁶⁰⁴ Angerbauer-Rau 1998, S. 498, Vgl. Beuys (1984) in: Kramer 1991, S. 10.

⁶⁰⁵ Beuys (1984) in: Kramer 1991, S. 10.

Leben und Tod sind zwei Polaritäten, die koexistieren.⁶⁰⁶ So dient der Tod dem Leben, da er zum Ausgangspunkt für die Fortentwicklung dient. Er ist ein Wandlungszeichen, eine Schwelle, die zu neuen Bewusstsein führt. Der Tod gilt Beuys als wichtiger Schritt einer höheren Entwicklung.⁶⁰⁷ Demnach „geht [der Mensch] im Tod in dem höherem Leben auf, das er in seinen bewußten Handlungen als Wirklichkeit antizipiert“, so Eugen Blume.⁶⁰⁸ Und so mag man hinzufügen, zur Weiterentwicklung des höheren Lebens beiträgt. Wer den **Tod** als wichtigen Transformator für ein bewussteres Leben auch auf eine außerirdische Geistigkeit bezieht, verfährt auch auf der Erde bezogen auf das Leben insgesamt sensibler und rücksichtsvoller.

In zahlreichen Skizzen verbindet Beuys immer wieder die Gegenwart mit dem Tod, als Emblem hierfür erscheint ein Würfel, überschrieben mit dem Wort „Krisis“. Die Lemniskate, die über die Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft miteinander verbindet, hat in der Gegenwart ihren Schnittpunkt. Krisis als auch der Tod werden im Werk von Beuys immer als Wendepunkte verstanden und niemals als Schlusspunkt.

In einem Gespräch mit Robert Filliou gibt Beuys Auskunft über die Wichtigkeit von Leben und Tod in seinen Aktionen. In erster Linie sei der Mensch ein Gedanke, der sich durch die Geburt mit dem Körper verbindet. Der Körper ist die erste Auseinandersetzung mit der Materie, der Geist existiert zuvor und trägt eine Menge Erfahrungen mit sich.⁶⁰⁹ Beuys spricht daher immer wieder von der Freiheit des Menschen, seiner Kreativität und

⁶⁰⁶ Vgl. Tisdall, zit. nach: Tisdall 1977, S. 14.

⁶⁰⁷ SPIEGEL: Glauben Sie an Wiedergeburt?

BEUYS: Das ist für mich keine Glaubensfrage. Es war mir eigentlich immer klar, daß da nicht irgend etwas plötzlich lebt, ein biologisches Etwas, und dann stirbt, und es geht nicht weiter. Wenn der Geist eine Funktion in der Welt hat, dann gibt es ein Vor und Nachher. Wenn dieses Grundverhältnis zum Leben bei mir nicht dagewesen wäre, hätte ich wahrscheinlich nicht zur Anthroposophie gefunden. Es gibt heute sehr viele Denkende, die das so wie ich sehen. Beuys (1984) in: Brügge 1984, S. 178.

⁶⁰⁸ Blume in: Schirmer (Hg.) 2006, S. 48.

⁶⁰⁹ Vgl. Filliou 1970, S. 163.

das hierin angelegte „göttliche“ im Menschen, dass über den Tod hinaus,
als ewiger Kern bestehen bleibt.⁶¹⁰

⁶¹⁰ Filliou 1970, S. 164.

7 Fazit und Schluss

„Ich glaube, da liegt der Schlüsselerlebniskern für die Notwendigkeit, die Dinge in einen theoretischen Zusammenhang zu bringen; der im **Ganzen** [Hervorhebung S.K.] dann wieder aussieht wie ein Weltgebäude, Mythologie kann es ja in unserer Zeit nicht mehr so sein, aber es muß doch ein Weltgebäude sein, was die unsichtbaren Enden des Menschseins mit dazunimmt. Also alles, was man **Transzendentes** [Hervorhebung S.K.] nennt, Metaphysisches, Übersinnliches nennen kann, also was wieder einfach auf einer höheren Ebene das komplettiert, was in der Evolution, in der abendländischen Wissenschaftsentwicklung herauskatapultiert werden mußte, um beispielsweise rational Denken lernen zu können, oder um einen Wissenschaftsbegriff zu entwickeln, der die Menschen befähigt, Technologie zum Beispiel zu entwickeln.“⁶¹¹

Dieser Gesprächsausschnitt eines Interviews, das Georg Jappe 1972 mit Beuys führt, ist ein wunderbares Schlussplädoyer. Es umschreibt das Hauptziel, das Beuys mit seiner Arbeit verfolgt. Zentral sind die „unsichtbaren Enden des Menschseins“, deren abhanden gekommene Anschlüsse er wieder legen und in Fluss bringen möchte. In zahlreichen seiner Interviews betont er stets das Geistige, den Zusammenschluss von Materie und Geist, der in der substantiellen Wirksamkeit der Materialien spürbar wird. Unterschwellig ist dabei immer von zeitlichen Prozessen die Rede, die über die weltliche Lebenszeit hinaus gehen. Wer auf solche transzenten Zusammenhänge aufmerksam machen will, die die Zeit entgrenzen und hierin eine Vorstellung von Ewigkeit formulieren, der muss zunächst bei der allgemein verständlichen Zeitwahrnehmung ansetzen. Beuys macht besonders in seinen Aktionen, aber auch in den Zeichnungen und Environments, Zeit als Grundvoraussetzungen der Wahrnehmung des Menschen und als eines der entscheidenden Instrumente überhaupt Erfahrungen zu sammeln deutlich. In den frühen Zeichnungen experimentiert er daher mit Substanzen, die sich allmählich wieder auflösen, deren Spuren vergänglich sind und sich wandeln, verschwinden und über ihre

⁶¹¹ Beuys (1976) in: Jappe, 1996, S. 213.

zeitliche begrenzte Existenz hinaus Auswirkungen haben. Mit den in 1960er Jahren beginnenden Aktionen macht er ein Erleben spürbar und lässt es bewusst werden, indem er den Besucher und Zuschauer einer, den gewohnten Wahrnehmungsmustern konträre Zeitlichkeit aussetzt. Langeweile und kurze Momente wechseln sich ab, bilden einen Rhythmus, der sich deutlich von einer kontinuierlichen Erzählweise unterscheidet. Beuys baut damit Freiräume für ein erweitertes Denken, das über das Aushalten und Zulassen von intellektueller Unbeschäftigkeit, die Empfindungen fördern und ein subjektives Erleben aufzeigen. Abwehr und Ärger stellen sich ein, aber auch eine Faszination und ein Gespür für die hohe Intensität mit der Beuys über lange Zeiträume hinweg präsent bleibt. Schon hier setzen Prozesse ein, die der Zeit über ihre quantitativen Verlauf eine tiefere Qualität geben. Beuys als Akteur und Beuys als Person verschmelzen zu einer Einheit und zeigen den Körper als Material „der eigenen Existenz“⁶¹², und schließlich als „verkörpertem Geist“.⁶¹³

Über altbekannte Riten und den Einsatz archetypischer Bilder versucht er die Menschen zu ihren Ursprüngen zurückzuführen. Ziel ist nicht die Reaktivierung alter Zeiten, sondern den Menschen wieder zum Zentrum und das Humane zum Ausgangspunkt der Überlegungen eines jeden werden zu lassen. Dabei werden (zeitliche) Zusammenhänge spürbar, die deutlich über die einzelne Lebensdauer hinausgehen. Zeit als ein vielschichtiges Gewebe erkennen zu lassen, ist ein erster Schritt für die Reaktivierung der verloren gegangenen Anschlüsse.

Ein abschließendes Beispiel mag es verdeutlichen. Beuys zeigt in der Aktion „und in uns...unter uns...landunter“ (1965), eine Filmsequenz der Aachener Aktion (1964). Er lässt also in die ablaufende Aktionen Aufzeichnungen bereits vergangener einfließen.⁶¹⁴ Simultan werden mit den

⁶¹² Siehe Kapitel 3.3, Fußnote 164.

⁶¹³ Siehe, ebenda, Fußnote 165.

⁶¹⁴ Angabe von Eugen Blume, Blume in: Symposium, Kranenburg 1995, S. 221 – 225, hier, S. 221.

Filmsequenzen Vergangenes und Gegenwärtiges, bewahrende Vergangenheit und vergehende Gegenwart inszeniert sowie Vergangenheit als ursprüngliche Gegenwart gezeigt. Angelegt sind hierin unterschiedliche Temporalitäten, verschiedene „Gegenwarten“ und unterschiedliche Vergangenheitsschichten. Gilles Deleuze, dessen Beobachtungen für die Montage im Film hier übertragen werden, bezieht die Anwesenheit aller Vergangenheitsschichten auf „die Überwindung des psychischen Gedächtnisses in Richtung auf ein Welt-Gedächtnis“, die gleichzeitige Anwesenheit aller Gegenwarten auf die Überwindung der lokalzeitlichen und räumlich begrenzten Anschauung in Richtung auf eine „Welt-Anschauung“.⁶¹⁵

„Wir versuchen zu verstehen und wir sehen“, so Beuys, „daß in uns selbst die ganze Vergangenheit existiert. Also wird uns deutlicher, was in uns an kreativer Fähigkeit besteht. Also verstehen wir mehr und mehr, daß wir die gesamte Geschichte erfahren, von Anfang an, von der Steinzeit bis heute. Und dadurch haben wir eine Art von Bewußtsein, das den ganzen historischen Prozeß überblickt. [...] Und es wird deutlich, daß es da zuerst einmal eine Entwicklung gibt, es ist eine permanente Bewegung in diesem besonderen metamorphischen Transformationen.“⁶¹⁶

Indem die vergangene Aktion mit der gegenwärtigen verschmolzen wird, kommt es zu einer Aufhebung ihres zeitlichen Zwischenraumes. Die einmal angelegten Ideen werden auf die aktuelle Aktion übertragen und können in der weiteren Bearbeitung modifiziert werden, damit findet auch hier die zuvor angesprochen Entwicklung, die permanente Bewegung statt. Gleichzeitig wird, indem Vergangenes in die Gegenwart übernommen wird, bewusst die Gegenwart als das Resultat der Vergangenheit vorgeführt. Beuys geht es dabei nicht allein um die eigene Geschichte, sondern auch darum, die parallele Existenz unterschiedlicher Zeitebenen zu exemplifizieren. Vergangenes durchdringt die Gegenwart sowie die Zu-

S. a. Schneede 1994, S. 87, Schneede zitiert Bazon Brock: „Sehe aus schiefen Winkel den Aachenfilm, den roten Faden aus BEUYS' Nasenblut.“

⁶¹⁵ Vgl. Deleuze 1991, S. 350.

⁶¹⁶ Beuys, in: Angerbauer-Rau 1998, S. 242.

kunft, was hier mit dem weiteren Verlauf der Aufführung gleichzusetzen wäre.

Die Reaktualisierung einer bereits vergangen Aktion stiftet dabei ein neues Zeitverhältnis. So ist der erneute Zugriff von der Zeitdauer geprägt, die zwischen der Aufzeichnung und dem Abspielen liegt. Die Rezeption der Bilder, die „einst“ aufgenommen wurden, hat sich durch diese zeitliche Verschiebung verändert und bietet nun die Möglichkeit durch die Distanz kreativ mit der so veränderten Anschauungsweise umzugehen, d.h. es ist die Wahl gegeben, wie bzw. ob etwas aufgegriffen und modifiziert den neuen Umständen angepasst wird. Diese leitmotivische Wiederholung und Wiederaufnahme von bestimmten Fragmenten älterer Arbeiten durchzieht konsequent das Schaffen von Beuys.⁶¹⁷

Es gelingt ihm so eine Aktion indirekt in der nächsten weiterleben zu lassen und „in den Ideenfluß früherer Arbeiten einzutauchen“.⁶¹⁸ Er überbrückt den dazwischen liegenden Zeitraum und hebt den ephemeren Charakter der Aktionen ein Stück weit auf. Neben der direkten Vorführung ist es der gedankliche Prozess den Beuys erneut zum Tragen bringt. Es sollen, so Beuys „die zentralen Prinzipien immer durchwachsen“.⁶¹⁹ So sind auch seine Multiples zu verstehen, die diesen einmal ausgelösten gedank-

⁶¹⁷ Die Anzahl der Eigen-Zitate ist hoch. Abgesehen von dem z. T. schon regelmäßigen Einsatz bestimmter „Requisiten“ wie zum Beispiel Taschenuhren, Wecker oder Metronom (diese allesamt Symbole nicht nur für die mechanische Zeit, sondern auch für die Dauer. Die Dauer unserer Lebens, die Dauer der Entwicklung von Gedanken), können zwei Gattungen unterschieden werden. Zum einen die Aufnahme früherer Werke von Beuys in die Aktion, dabei kann es sich auch nur um einen Teil dieses Werkes handeln, der nun in einen neuen Kontext gesetzt wird, oder auch die Vervielfältigung einiger Aktionsrelikte als Multiple., wie die Aktion „Freitagsobjekt »1a gebratene Fischgräte«“ (Düsseldorf, 1970) zeigte, „mit Fett verlängerter Spazierstock II“, 1964: „1964, während der Mai-Ausstellung auf Charlottenburg, Kopenhagen, wurde der Handgriff des Stocks mit Fett um etwa 30 cm verlängert [Henning Christiansen in: HVEDEKORN Nr. 5, 1966, S. 175: „Joseph Beuys und sein Energieplan“]. 1964 ist er ebenfalls beteiligt an der Aktion „Das Schweigen des Marcel Duchamp wird überbewertet“, Grünstraße, Düsseldorf. 1965 ist er Teil der Aktion „24 Stunden“: „und in uns ...unter uns... landunter“. Galerie Parnass, Wuppertal“, zit. nach: Block Beuys, S. 309.

Aus der Aktion *Celtic + ^^^^^^* (1971) resultiert ein Multiple, welches aus einem Super 8 Film, 10 Photographien, Bienenwachs und einer Flasche Gelatine besteht.

⁶¹⁸ Huber 1993, S. 11.

⁶¹⁹ Beuys in: Kramer 1991, S.25, vgl. auch Schneede 1994, S.16.

lichen Prozess auch später immer wieder auslösen können.⁶²⁰ Er erwartet vom Zu- und Beschauer eine aktive Betrachtung, ohne die weder die Aktionen noch die Multiples zu ihrer Aussage kommen können.⁶²¹

Erst durch das aktive Wahrnehmen, im Mitvollzug der temporalen Struktur⁶²² offenbaren die Aktionen ihren Sinn. In gleicher Weise verfährt er im Anschluss an die Aktionen mit den Environments und Vitrinen, deren Aussage sich erst im Rückblick auf Beuys Schaffen erschließt und zugleich einen Ausblick auf Zukünftiges animieren möchten. Mario Kramer stellt für das Environment „Das Kapital - Raum 19“ exemplarisch heraus:

„Der Raum präsentiert sich zwar auch als eine Restaurierung der siebziger Jahre und ist somit ein Denkmal, ein Erinnerungszeichen dieser Zeitspanne, aber das vorhandene Material hat eine Selbstständigkeit [...] das Denkmal wird zum Denkraum, zu einem Monument für die Zukunft, für die Arbeit an der Zukunft.“⁶²³

Hier zeigt sich implizit der Aufforderungscharakter mit der Lebenszeit, der horizontalen Zeit, sinnvoll umzugehen. An die Berührung mit der vertikalen Zeit, dem Geistigen, erinnern alt tradierte Bilder, wie das der Vertikalen, die bei Beuys häufig in unterschiedlichen Formen von Stäben (Eurasienstab, Spazierstock) in seiner Deutung als Verbindung von Himmel und Erde, von Geist und Physis eingesetzt werden. Die Bilder mögen aus unterschiedlicher Tradition und Lesart stammen, zu einer dichten Textur verwoben, verwendet sie Beuys mit einem Ziel: dem Menschen die transzendente Form von Zeit bewusst werden zu lassen. Ausgangspunkt ist immer das vertraute Zeiterlebnis des Menschen. Die Arbeit der Biennale in Venedig blieb nur für die Ausstellungszeit in der Vertikalen und markierte

⁶²⁰ Vgl. Stemmler 1992, S. 544.

⁶²¹ „Das Ganze ist ein Spiel, das damit rechnet, durch diese Art von Information ein Vehikel irgendwo in der Gegend zu verankern, an das die Leute sich später zurückerinnern, also eine Art Erinnerungsstütze, ja eine Art Erinnerungsstürze für den Fall, daß in der Zukunft etwas anderes kommt.(...)“, so Beuys 1970 in einem Gespräch über die Funktion seiner Multiples, weiter sagt er: „Ich bin interessiert an der Verbreitung von physischen Vehikeln in Form von Editionen, weil ich an der Verbreitung von Ideen interessiert bin. Die Objekte sind nur verständlich im Zusammenhang mit meinen Ideen.“ Beuys zit. nach: Schellmann 1992, S. 9.

⁶²² Vgl. Theodora Vischer, in: dies.(Hg.) 1992, S. 148.

⁶²³ Kramer 1991, S. 214

hierin eindrücklich die Begebenheiten zweier Stationen des Beuys'schen Lebenswegs. Dauer ist in den Werken Beuys nahezu immer mit Lebenszeit als Handlungs- und Entwicklungszeit verbunden. Sei es ein einfacher abgeschnittener Fußnagel, wie der "Halbmond", der über die Zeit seines Wachstums dieses beinhaltet oder der Anklang an die Märchen, die Signum für eine persönliche Entwicklung sind. Dieses horizontale Zeitverständnis der Dauer, wird durch ein vertikales Zeitverständnis ergänzt. Dabei handelt es sich zwar um eine als dauernd angenommene Koexistenz, die jedoch nur für kurze Augenblicke spürbar ist. Erst durch ein aktives Bemühen, Beuys spricht vom „Abarbeiten“, das gleichermaßen Körper und Geist einbezieht, kann man mit ihr in Berührung kommen.

Ein Augenblick der mehr gespürt als gewusst werden kann und dennoch für die weiteren Schritte der Menschen verantwortlich ist. Hierbei darf das Vernunftdenken nicht ausgeschaltet bleiben, denn es ist verantwortliches Korrelativ für die Überprüfung der richtigen Richtung.⁶²⁴ Der Fuß und das Gehen machen diesen Zusammenhang anschaulich. Es ist gewissermaßen ein Bild, das den Augenblick und die Dauer, das Denken und den Körper, die Suche und den Weg in sich zusammenschließt.

Wie anhand der Installation für die Biennale auch gezeigt werden konnte, ist hier der zündende Moment angezeigt, der Auslöser und Richtungsgeber für die weiteren Schritte gewesen ist. Beuys' Werke sind von der Überzeugung eines Jenseits, der ewigen Existenz einer Geistigkeit getragen. Mit seinem Sendungsbewusstsein ist er zwar außergewöhnlich aktiv, bewahrt aber in seinen Werken immer eine hohe Sensibilität, die dem Zuschauer oder Betrachter seiner Arbeiten großen gedanklichen Freiraum lassen. Beuys wählt Bilder, die die Menschen vor Aufgaben des Enträtselns stellen und die ihnen zugleich Möglichkeiten des Einstiegs bieten

⁶²⁴ „Aber das Allerwichtigste ist natürlich das wirklich tiefe Durchdenken des ganzen Systems vom Menschen. Und dann hat die Phantasie ein gewisses Spiel, und es ist garantiert, daß aus dieser Phantasie brauchbare Dinge entstehen. [...] Man darf nicht die Phantasie-Produkte einfach grassieren lassen, ohne das Denken, die gefühlsmäßigen Qualitäten und den Willen an die Sache anzupolen“ Beuys (1982) in: Krüger/Pehnt 1984, S. 50.

können. So auch die Fond-Arbeiten, die bewusst als technisches Experiment erscheinen. Aber auch sie handeln von Energien, von Verhältnissen, die von zeitlosen Zusammenhängen künden. Äußerst subtil setzt Beuys diese Überzeugung einer ewigen Existenz, eines übergeordneten Plans ein, um den Menschen einen sinngebenden Platz in einer von Technik beherrschten Welt zuzuweisen.

Das Bestreben des Menschen nach Erkenntnis umfasst unendliche Möglichkeiten. Der Augenblick, in dem eine neue Erkenntnis gewonnen wird, bietet die Erfahrung des Erhabenen. In ihm fühlt sich der Mensch teilhaftig an einem übergeordnetem Ganzen. Wenn Beuys zwar auch auf neuplatonische Emanationsspekulation setzt, so ist seine Vorstellung der Ewigkeit nicht mit einem Vollkommenen verbunden, sondern beides, das Geistige und der Mensch stehen im Austausch miteinander und der Mensch hilft in gewisser Weise der Fortentwicklung der geistigen Evolution.

Zusammenfassend möchte ich mit den Wurzeln der Jüngerschen Geschichtstheorie enden. Hans-Peter Schwarz - und ich denke damit ist zugleich auch Beuys Metaphysik gut umschrieben - fasst sie wie folgt zusammen, seine

„Metaphysik [...] ist im Kern neuplatonische Emanationsspekulation. Sie lebt von der Überzeugung, daß die Vielfalt der Erscheinungen sich unaufhörlich aus einem lebendigen Seinsgrund löst und wieder in diesen zurückkehrt. So gibt es zwei qualitativ verschiedene Zustände der einen »essence divine«: das Sein in der Einheit mit sich selbst und das Sein als Erscheinung, unter dem Grundgesetz der Fremdheit, der Zerstreuung und der Sehnsucht. Ruhe und Bewegung, Ewigkeit und Zeit - in beiden Seinszuständen lebt der Mensch.[...] Zu den polaren Begriffen der emanatistischen Metaphysik gehört auch das Gegensatzpaar Zeit - Ewigkeit. Wenn die Spekulation konsequent bleiben und die Vorstellung beständig möglicher Seinberührungen beibehalten möchte, sieht sie sich dazu geführt, die beiden Seinsmodi ineinander zu verfugen: die Zeitlichkeit ruht in der Ewigkeit, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in einem ist. [...] Mit innerer Folgerichtigkeit hat diese Metaphysik immer wieder eine Konzeption der Geschichte entwickelt, in die Geschichte und »Vorgeschichte« in ein dialektisches

Spannungsverhältnis treten. [...] Die Geschichte empfängt Sinn und Wert erst von Übergeschichtlichem.“⁶²⁵

Mit der Koexistenz von Ewigkeit und Zeit, von horizontalem und vertikalem Geschichtsverständnis kann es dem Menschen gelingen, die Enden des Menschseins dazuzunehmen und sich selbstbewusst in das „Ganze“ eingebunden zu fühlen und dementsprechend die Entscheidungen seines Dasein an dieser Referenz zu überprüfen.

⁶²⁵ Schwarz 1962, S. 210 f.

Literaturverzeichnis

Achtner/Kunz/Walter 1998.

Wolfgang Achtner, Stefan Kunz, Thomas Walter: Dimensionen der Zeit, Darmstadt 1998

Adriani et al. 1973

Götz Adriani, Winfried Konnertz, Karin Thomas: Joseph Beuys. Leben und Werk, 1973,

Ammann 1970

Jean Christophe Ammann: Joseph Beuys Schweizer Brief, Kunstmuseum Basel, 16.11.1969 - 11.4.1970. in: Art International Bd. XIV, H. 3, S.54 - 56.

Andersen 1997.

Arne Andersen: Der Traum vom guten Leben, Frankfurt / New York 1997

Angerbauer-Rau 1998.

Monika Angerbauer-Rau: Beuys-Kompass. Ein Lexikon zu den Gesprächen von Joseph Beuys, Köln (DuMont) 1998

Aries 1981

Philippe Aries: Studien zur Geschichte des Todes im Abendland, übersetzt aus dem Französischem von Hans-Horst Henschen, München (dtv) 1981, Erstauflage Paris 1975

Aue 1971.

Walter Aue: P.C.A. Projekte, Konzepte und Aktionen, Köln 1971

Avigkos 1994

Jan Avigkos: "Der romantische Horizont des Kontextualismus" in: Kontext Kunst, hrsg. von Peter Weibel, Köln 1994, S. 233-238.

Baker / Biermann (Hg.) 1980

Alfons W. Biermann, Will Baker (Hg.), Treffpunkt Parnass. Wuppertal 1949-65, 1980

Balzac 1997a

Honoré de Balzac: Das unbekannte Meisterwerk, Frankfurt a.M. (Insel Verlag), 1997

Balzac 1997b

Honoré de Balzac de: Theorie des Gehens, Lana, Wien, Zürich (Edition Howeg und edition per procura), 1997

Barthes 1985

Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt 1985

Bastian 1989

Heiner Bastian: Joseph Beuys. Blitzschlag mir Lichtschein auf Hirsch. Lightning with Stag in Its Glare 1958 - 1985, hrsg. von Klaus Gallwitz, Bern 1989

Bastian/Simmen 1979.

Heiner Bastian, Jeannot Simmen,: Joseph Beuys. Zeichnungen - Tekeningen - Drawing, Nationalgalerie Berlin, Berlin 1979

Bavink 1954

Bernhard Bavink: Ergebnisse und Probleme der Naturwissenschaften : Eine Einf. in die heutige Naturphilosophie, 10. Aufl., Zürich, Stuttgart, 1954

Becker / Vostell (Hg) 1965.

Jürgen Becker, Wolf Vostell, (Hg): Happenings. Fluxus. Pop Art. Nouveau Réalisme, Reinbek bei Hamburg 1965

Behler 1972

E. Behler: "Ewigkeit" in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. von J. Ritter, Basel 1972, S. Spalten: 838 - 848.

Benamou /Caramello (Hg.) 1977.

Michael Benamou, Charles Caramello (Hg.): Performances in Postmodern Culture, Milwaukee (Wisconsin) 1977

Benjamin 1983.

Walter Benjamin: Das Passagen Werk, Band 1, Frankfurt a.M. 1983

Bergmann u.a.1998

Ludwig Bergmann u.a.: Lehrbuch der Experimentalphysik: Mechanik, Relativität, Wärme, Berlin 1998

Bernhard 1993.

Thomas Bernhard: Gehen, 11. Aufl., Frankfurt a.M. 1993

Beuys/Redaktion Kunst 1964.

Krawall in Aachen. Interview mit Joseph Beuys. in: Kunst. Magazin für Moderne Malerei - Grafik - Plastik Nr. 4, Okt./Nov. 1964, S.95 -97.

Beuys 1964/65.

Plastik und Zeichnung. Interview mit Professor Beuys, in: Kunst 4/5, Nov./Dez. 64/Jan. 65, S.127 - 129.

Beuys/Spoerri 1970.

Joseph Beuys. 1a gebratene Fischgräten, Berlin, 1972

Beuys/Bizot/Nabakowski 1973.

Interview mit Joseph Beuys. in: heute Kunst Nr. 1, April 1973, S. 3 - 7

Beuys 1981

„Der Mensch wird wie ein Tier behandelt“ Interview mit Joseph Beuys, in: „Kleinkariert“, Krefelder Stadtmagazin, Nr. 0, Krefeld, Dezember 1981, S. 22 – 25.

Beuys/Beuys/Beuys 1990

Eva Beuys, Jessyka Beuys, Wenzel Beuys: Joseph Beuys. Block Beuys, München 1990

Beuys/Bongard 1980

Beuys/Bongard: "Letter from London: Joseph Beuys im Gespräch mit Willi Bongard (1977)" in: Kat. Joseph Beuys. Multiplizierte Kunst 1965 - 1980. Sammlung Ulbricht, Kunstmuseum Düsseldorf 1980, S. o.S.

Beuys/Altenberg/Oberhuber 1983.

Joseph Beuys: Gespräche mit Beuys, hrsg. von Theo Altenberg und Oswald Oberhuber, Wien / Klagenfurt 1983

Beuys (Interview) 1986

Ich will gestalten, also auch verändern. in: Vorwärts 5, 1. Februar 1986, o.S.

Beuys-Tagung (Basel) 1991

Dieter Koepplin, Volker Harlan, Rudolf Velhagen (Hg), Joseph Beuys-Tagung Basel, Basel 1991

Beuys 1991

Joseph Beuys: Manresa: Zeichnungen, Fotos, Materialien zu einer Fluxus-Demonstration, hrsg. von Kunst-Station Sankt Peter Köln, Köln 1991

Beuys Symposium (Kranenburg) 1996.

Joseph Beuys Symposium (1995), hrsg. von Förderverein Museum Schloss Moyland e.V., Bearb. Inge Lorenz, Basel 1996

Beuys 2000

Joseph Beuys: Das Geheimnis der Knospe zarter Hülle : Texte 1941 - 1986, Hrsg. von Eva Beuys, München (Schirmer Mosel), 2000

Beuys/Eurasienstab 2005

Beuys/Eurasienstab: Joseph Beuys: Eurasienstab, Schriftenreihe des Joseph-Beuys-Medien-Archivs ; Nr. 5, Hrsg. von dem Joseph-Beuys-Medien-Archiv, Joseph-Beuys-Estate, Düsseldorf, Göttingen (Steidl-Verlag), 2005

Beuys 2006

Joseph Beuys Ein kurzes erstes Bild von dem konkreten Wirkungsfelde der Sozialen Kunst. in: Die Vortragsreihe 2006, Bd. 2, S.11 - 26.

Beyer 1993

Andreas Beyer: „Apparitio Operis" Vom vorübergehenden Erscheinen des Kunstwerks" in: Mo(nu)mente, hrsg. von Michael Diers, Berlin 1993, S. 35 - 51

Biedermann 1994

Hans Biedermann: Knaurs Lexikon der Symbole, München (Droemer Knaur), 1994

Billeter 1981

Erika Billeter: "Joseph Beuys. Interview von Erika Billeter" in: Ausst.-Kat. Mythos und Ritual in der Kunst der 70er Jahre, Kunsthau Zürich, 1981, S. 89 - 92.

Blaser 1999

Bethi Blaser: Der autonome Künstler: zur Künstlerexistenz von Mercurius Weisenstein und Joseph Beuys, Frankfurt a.M. Brandes & Apsel, 1999

Bleyl (Hg.) 1989

Mathias Bleyl (Hg.): Joseph Beuys. Der erweiterte Kunstbegriff. Texte und Bilder zum Beuys-Block, Darmstadt 1989

Blume 1996

Eugen Blume: „Redende Künstler - das vor die Welt hinstellen" in: Konzert Joseph Beuys, Coyote III, Nam June Paik, Piano Duett, 2. Juni 1984, Sogetsu Hall, Tokyo, 18.15 - 19.15, Nationalgalerie Berlin 1996, S. 17 - 25.

Bocola 1997.

Sandro Bocola: Die Kunst der Moderne, München / New York 1997

Bodemann-Ritter 1991.

Clara Bodemann-Ritter: Joseph Beuys - Jeder Mensch ist ein Künstler. Gespräche auf der documenta 5/1972, hrsg. von Clara Bodemann-Ritter, (1975), 3. Aufl., Frankfurt a.M., Berlin (Ullstein), 1991

Boehm 1994

Gottfried Boehm: "Die Wiederkehr der Bilder" in: Was ist ein Bild?, München 1994, S. 11 - 38.

Böhm 1983

Gottfried Böhm: "Mythos als bildnerischer Prozess" in: Mythos und Moderne, hrsg. Von Karl Heinz Bohrer, Frankfurt a.M. ,(Suhrkamp) 1983, S. 540ff,.

Bohrer 1981.

Karl Heinz Bohrer: Plötzlichkeit. Zum Augenblick das ästhetischen Scheins, Frankfurt a.M. 1981

Bojescul 1981

Wilhelm Bojescul: Zum Kunstbegriff des Joseph Beuys, Berlin 1981

Bolz 1989

Norbert Bolz: Auszug aus der entzauberten Welt. Philosophischer Extremismus zwischen den Weltkriegen, München (Fink), 1989

Bolz 1991

Norbert Bolz: Eine kurze Geschichte des Scheins, München 1991

Borer 2001

Alain Borer: Joseph Beuys. Eine Werkübersicht. Zeichnungen und Aquarelle. Drucksachen und Multiples. Skulpturen und Objekte. Räume und Aktionen. 1945 - 1985, hrsg. von Lothar Schimer, München, Paris, London (Schirmer/Mosel), 2001

Burckhardt (Hg.) 1986

Jaqueline Burckhardt(Hg.): Ein Gespräch. Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, Enzo Cuchi, (Parkett Verlag), Zürich 1986

Burgbacher-Krupta 1977

Ingrid Burgbacher-Krupta: Prophete links, Prophete rechts, Joseph Beuys, Nürnberg 1977

Burgbacher-Krupka 1979

Ingrid Burgbacher-Krupka: Strukturen zeitgenössischer Kunst; eine empirische Untersuchung zur Rezeption der Werke von Beuys, Darboven, Flavin, Long, Walther, Stuttgart 1979

Burger 1986.

Heinz Burger: Zeit, Natur und Mensch. Beiträge von Wissenschaftlern zum Thema Zeit, Berlin 1986

Bürger 1997

Peter Bürger: "Der Alltag, die Allegorie und die Avantgarde. Bemerkungen mit Rücksicht auf Joseph Beuys." in: Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde, hrsg. von Christa und Peter Bürger, Frankfurt a.M. 1992, 4. Aufl. (1997), S. 196 ff.

Brentano 1987

Bernhard von Brentano: Wo in Europa ist Berlin? Bilder aus den zwanziger Jahren, Frankfurt/Main 1987

Brügge 1984.

Die Mysterien finden im Hauptbahnhof statt. in: Der Spiegel 23, S.178 - 186.

Butzer /Jacob (Hg) 2008.

Günther Butzer, Joachim Jacob (Hg): Metzler Lexikon literarischer Symbole, Stuttgart, Weimar 2008

Canetti 1982.

Elias Canetti: Masse und Macht, Köln 1982

Carps 1987
Stefanie Carps: "Der Film "Die Patriotin"" in: dies.: Kriegsgeschichten. Zum Werk Alexander Kluges, München 1987, S. 43 – 77

Casser 1992

Susanne Casser: Abfall wird Kunst, hrsg. von Heiner Hackmeister, Münster 1992

Celant 1978

Germano Celant: Beuys - tracce in italia, Neapel 1978

Chandler / Lippard 1968.

John Chandler, Lucy Lippard, The Dematerialisation of Art. in: Art International Februar 1968, S.31 - 36

Chotejenkova 1999

Irina Chotejenkova: Das christliche Jahr. Zeitvorstellungen der orthodoxen Kirche, in: Kat. "Geburt der Zeit. Eine Geschichte der Bilder und Begriffe", Museum Fridericianum Kassel 1999, S. 130 – 136, hier: S. 133.

Damus 1973

Martin Damus: Funktionen der bildenden Kunst im Spätkapitalismus, Frankfurt a.M. 1973

Deleuze 1991

Gilles Deleuze: Das Zeit-Bild. Kino 2, Frankfurt a. M. 1991

Dienst 1970

Rolf-Gunter Dienst: "Interview (mit Joseph Beuys)" in: Noch Kunst. Neues aus deutschen Ateliers, Düsseldorf 1970, S. 28 - 47.

Dittmann 1967

Lorenz Dittmann: Stil, Symbol, Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte, München 1967

Dittmann 1969

Lorenz Dittmann: "Raum und Zeit als Darstellungsformen bildender Kunst. Ein Beitrag zur Erörterung des kunstgeschichtlichen Raum- und Zeitbegriffes" in: Stadt und Landschaft - Raum und Zeit. Festschrift für Erich Kühn, 1969, S. 43 - 55.

Duden 1989

Duden, Das Herkunftswörterbuch, Mannheim et al, 1989

Dupré 1973

Wilhelm Dupré: Mythos: in: Handbuch philosophischer Grundbegriffe, München 1973, Bd. 4, S. 948 – 956.

Eliade 1973

Mircea Eliade: Die Sehnsucht nach dem Ursprung. Von den Quellen der Humanität, Wien 1973

Elias 1990

Norbert Elias: Über die Zeit, Frankfurt a.M. 1990

Filliou 1970

Robert Filliou: "Joseph Beuys" in: Robert Filliou, Lehren und Lernen als Aufführungskünste, hrsg. von Kaspar König, Köln, New York 1970, S. 160 - 165.

Fischer / Smerling 1985.

Knut Fischer, Walter Smerling: Joseph Beuys im Gespräch mit - . in: Kunst heute Nr. 1, 1984,

Fischer-Lichte 2004

Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, Frankfurt a.M. (suhrkamp), 2004

Fluxus 1991

Fluxus - Ein Nachruf zu Lebzeiten. In :Kunstforum 115, 1991 (Sept.-Okt.)

Frank 1989

Manfred Frank: Einführung in die frühromantische Ästhetik, Frankfurt a.M. 1989

Frank / Markert 1996

Gieseke Frank Albert Markert,: Flieger, Filz und Vaterland: eine erweiterte Beuys Biografie, Berlin (Elefanten Press.), 1996

Friedrichs 1982

Als Beuys plötzlich ein Klavier zuschlug. Aktionen, Vernisagen, Personen in Düsseldorf. in: Rheinische Post 07.09.1982,

Funkkolleg moderne Kunst 1990

Funkkolleg moderne Kunst: Kollegstunde 28: Museumskunst und "Soziale Plastik" Joseph Beuys, 1990

Gadamer 2006

Hans-Georg Gadamer: "Bildkunst und Wortkunst" in: Was ist ein Bild?, hrsg. von Gottfried Boehm, München (Wilhelm Fink) 2006, S. 90-104.

Galling (Hg.) 1962

Kurt Galling (Hrsg.): Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft., Bd. 6, Tübingen 1962

Gallwitz 1981

Klaus Gallwitz: "Stationen der Erinnerung - Joseph Beuys und seine 'Straßenbahnhaltestelle'" in: Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag, hrsg. von Justus Müller-Hofstede und Werner Spies, Berlin 1981, S. 311-327.

Geisenberger 1999.

Jürgen Geisenberger: Joseph Beuys und die Musik, Marburg 1999

Giersch 1984

Ulrich Giersch: "Der gemessene Schritt als Sinn des Körpers: Gehkünste und Kunstgänge" in: Das Schwinden der Sinne, hrsg. von D. Kamper und C. Wulf, Frankfurt a.M. ,(suhrkamp: 1188) 1984, S. 261 - 275.

Glaser 1985

Hermann Glaser: Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland, München / Wien 1985

Gellhaus/Moser/Schneider 2007

Axel Gellhaus, Christian Moser, Helmut J. Schneider (Hg.): Kopflandschaften – Landschaftsgänge, Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs, Köln, Weimar, Wien 2007.

Gmelin 1965.

O.F. Gmelin: Beschreibung eines Super-Happenings. in: Das Kunstwerk XIX, 3, September 1965, S.22-25.

Goldscheid 1930

Goldscheid: "Zeit" in: Wörterbuch der philosophischen Begriffe, bearbeitet von Dr. Rudolf Eisler, Berlin 1930, S. 646 - 665.

Gombrich 1984

Ernst Gombrich: "Der fruchtbare Moment: Vom Zeitelement in der bildenden Kunst" in: ders.: Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Stuttgart 1984

Gottschalk 1973

Herbert Gottschalk: Lexikon der Mythologie der europäischen Völker, Berlin (Safari), 1973

Graevenitz 1984

Antje von Graevenitz: "Erlösungskunst oder Befreiungspolitik: Wagner und Beuys" in: Unsere Wagner: Joseph Beuys, Heiner Müller, Karlheinz Stockhausen, Hans Jürgen Syberberg, hrsg. von Gabriele Förg, Frankfurt a.M. 1984, S. 11 - 49.

Graevenitz 1987

Antje von Graevenitz: "Der Eurasienstab von Joseph Beuys" in: Joseph Beuys: Eurasienstab, hrsg. von Anny de Decker, Antwerpen 1987

Graulich 1989.

Gerhard Graulich: Die leibliche Selbsterfahrung des Rezipienten. Ein Thema transmodernen Kunstvollens, Essen 1989

Grinten / Mennekes 1984

Franz Joseph van der Grinten / Friedhelm Mennekes: Menschenbild - Christusbild, Stuttgart 1984

Grinten 1991

Hans van der Grinten: Beuys und Jünger, in Joseph Beuys – Tagung, hrsg. Von Volker Harlan, Dieter Koepplin, Rudolf Velhagen, (1. – 4. Mai) Basel 1991, S. 7 – 12.

Groener / Kandler (Hg) 1987.

Fernando Groener, Rose-Maria Kandler (Hg): 7000 Eichen - Joseph Beuys, Köln (König), 1987

Gronau 2007

Barbara Gronau: Theaterinstallationen: Performative Räume bei Beuys, Boltanski und Kabakov, (Fink), 2007

Groot / Heynen 1980

Interview met Beuys door Elbirg de Groot en Pieter Heynen. in: Aust. Zeitung Museum Boymans-van-Beuning S.4 f.

Grossklaus 1995

Götz Grossklaus: Medien-Zeit Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne, Frankfurt a.M. 1995

Hannappel 1991

Thomas Hannappel: Joseph Beuys - Ein Gespräch, hrsg. von Kunst Parterre, Viersen 1991

Harlan 1981.

Paul Klee und Joseph Beuys. Tafelbild und Wärmeplastik. in: Kunst-Bulletin 7-8, 1981, S.13-24.

Harlan 1985

Volker Harlan: "Zur Zeichnung "Evolution"" in: Kat. Kreuz + Zeichen. Religiöse Grundlagen im Werk von Joseph Beuys, Aachen 1985, S. 63-64.

Harlan 1986

Volker Harlan: Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Joseph Beuys (23. April 1979), Stuttgart 1986

Harlan 2008

Volker Harlan: "Evolution. Eine Bleistiftzeichnung ohne Titel von 1974" in: Kat. Beuys. Die Revolution sind wir, hrsg. von Eugen Blume und Catherine Nichols, Göttingen (Steidl) 2008, S. 365 - 367.

Harlan, Rappman, Schata 1984

Volker Harlan, Rainer Rappman, Peter Schata,: Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys, 1. Auflage 1976, Achberg 1984

Hauschka 1990

Rudolf Hauschka: "Substanzlehre: zum Verständnis der Physik, der Chemie und therapeutischer Wirkungen der Stoffe, 10. Auflage, Frankfurt am Main 1990

Hauschka 2007

Rudolf Hauschka: Substanzlehre: zum Verständnis der Physik, der Chemie und therapeutischer Wirkungen der Stoffe, 1942, 12. Auflage, Frankfurt a.M. 2007

Hauser 1955

A. Hauser: "Der Begriff der Zeit in der Neuren Kunst und Wissenschaft" in: Merkur, 1955, S. 811 ff.

Heinz-Mohr 1991

Gerd Heinz-Mohr: Lexikon der Symbole, Freiburg im Breisgau (Herder), 1991

Helms 1974

DER ÜBERBEUYS. Zur Wirkung der Beuys-Literatur. in: Kunst + Unterricht. Zeitschrift für alle Bereiche der ästhetischen Erziehung Heft 27, Oktober 1974, S.37 - 41.

Herland 1971

Jost Hermand: Pop international, Frankfurt a.M. 1971

Herold 1973

Norbert Herold: "Bewegung" in: Handbuch philosophischer Grundbegriffe, hrsg. von Hermann Krings, Hans Michael Baumgartner und Christoph Wild, München 1973, S. 209 - 220.

Herzogenrath / Honisch (Hg), 1997

Wulf Herzogenrath, Peter Honisch (Hg): TV- Kultur. Das Fernsehen in der Kunst seit 1879, 1997

Herzogenrath 1973

Joseph Beuys, Gespräch mit Wulf Herzogenrath. in: Selbstdarstellung, Künstler über sich S.22-51.

Herzogenrath 1982

Wulf Herzogenrath: "Joseph Beuys: über Fernsehen und Video, Gespräch mit Wulf Herzogenrath" in: Videokunst in Deutschland 1963-1982, Stuttgart 1982, S. 94-98.

Herzogenrath (Hg) 1973

Wulf Herzogenrath (Hg) : Selbstdarstellung. Künstler über sich, Düsseldorf 1973

Higuera 1997

Teresa Perez Higuera: Chronos. Die Zeit in der Kunst des Mittelalters, Würzburg 1997

Hocholzer 1992

Andreas Hocholzer: Evasionen: Wege zur Kunst; Kunst und Leben bei Wl. Solowjew und J. Beuys; eine Studie zum erweiterten Kunstbegriff der Moderne, Würzburg 1992

Hoffmann 1994

Hilmar Hoffmann: Gestern begann die Zukunft: Entwicklung und gesellschaftliche Bedeutung der Medienvielfalt, Wissenschaftl. Buchgesell., Darmstadt 1994

Hoffmann 1995

Justin Hoffmann: Destruktionskunst . Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre, München 1995

Holländer / Thomson (Hg) 1984

Heinz Holländer, Christian W. Thomson (Hg): Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaft, Darmstadt 1984

Hömborg / Schmolke (Hg) 1992

Walter Hömborg / Michael Schmolke (Hg), Zeit Raum Kommunikation, 1992

Hoormann 1996

Anne Hoormann: Land-Art. Kunstprojekte zur Landschaft und öffentlichen Raum, Berlin 1996

Huber 1993

Eva Huber: Joseph Beuys. Hauptstrom und Fettraum. Ein Lehrstück für die fünf Sinne, Darmstadt 1993

Iwanow 1975

Wassili Iwanow: "Die Kategorie der Zeit in der Kunst und Kultur des 20. Jahrhunderts." in: Kunst und Literatur, 1975, S. 1250 - 1264.

Jacobi 1957

Jolande Jacobi: Komplex. Archetypus. Symbol in der Psychologie C.G. Jungs, Zürich, Stuttgart 1957

Jacobi 1994

Jolande Jacobi: Die Psychologie von C.G. Jung. Eine Einführung in das Gesamtwerk, Frankfurt a.M. (Fischer), 1994

Jaeckel 1984.

Claudia Jaeckel Beuys und Girls. Wie der Künstler die Frauen sieht. in: TZ 17.2.1984, S. 10

Jappe 1993

Elisabeth Jappe: Performance - Ritual - Prozess: Handbuch der Aktionskunst in Europa, München / New York 1993

Jappe 1977

Interview mit Beuys über Schlüsselerlebnisse 27.9.76, erfragt und aufgezeichnet von Georg Jappe. in: Kunst Nachrichten Heft 3, März 1977, S.72-81.

Jappe 1985.

Gerog Jappe Am Klavier Joseph Beuys, Auskünfte anlässlich zweier Konzerte mit Nam June Paik. in: Kunst Nachricht Heft 3, Mai, S.72-76.

Jappe 1988.

Der erweiterte Kunstbegriff. in: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München 1988

Jappe 1996.

Georg Jappe: Beuys packen - Dokumente 1968-1996, Regensburg (Lindinger + Schmid), 1996

Jochimsen 1973.

Zeit, Ein Aspekt in der aktuellen Kunst. in: Kunst Magazin Nr. 49, S.51 - 70.

Jochimsen 1979

Margarethe Jochimsen: "Soziale Kunst-Strategien" in: Ausst. Kat. Internationale Biennale für Graphik und visuelle Kunst, Wien 1979, S. 188 - 196.

Jocks(Hg) 2000

Heinz-Norbert Jocks (Hg): "Zeit - Existenz- Kunst" in: Kunstforum International, (Ruppichterroth) 2000, S. 52 - 347.

Jung 1999

Carl Gustav Jung: Archetypen, hrsg. von Lorenz Jung, 1990, 8. Auflage, München (dtv), 1999

Jünger 1938

Ernst Jünger: Das Abenteuerliche Herz. Figuren und Capriccios, Hamburg 1939 - Sämtliche Werke, Band 9

Jünger 1958

Ernst Jünger: Über die Linie, 1950, 5. Aufl., Frankfurt a.M. (Vittorio Klostermann), 1958

Jünger 1975

Ernst Jünger: Philemon und Baucis. Der Tod in der mythischen und in der technischen Welt, Stuttgart (Klett), 1975

Jünger 1979

Ernst Jünger: "Das Sanduhrenbuch" in: ders. Sämtliche Werke, Zweite Abteilung Essays VI, Bd.12, Fassung 1, Stuttgart 1979, S. 103 - 178.

Jünger 1991.

Ernst Jünger: An der Zeitmauer, Erstauflage erschienen 1959, Stuttgart (Klett-Cotta), 1991

Kaprow 1967.

Allan Kaprow: Assemblage, Environment and Happening, New York 1967

Kat. '68 1993

"'68 - Kunst und Kultur", hrsg. von Sekretariat für kulturelle Zusammenarbeit nichttheatertragender Städte und Gemeinden in Nordrhein-Westfalen, Gütersloh, 1993

Kat. Ars multiplicata 1968

"Ars multiplicata", hrsg. von René Block, 1968

Kat. Biennale Venedig 1976

"Biennale 76 Venedig, Deutscher Pavillon Beuys, Gerz. Ruthenbeck", 1976

Kat. Beuys 1969

"Joseph Beuys. Werke aus der Sammlung Ströher", Kunstmuseum Basel 1969

Kat. Beuys 1971a

"Joseph Beuys - Sammlung Lutz Schirmer Köln", 1971

Kat. Beuys 1971b

"Joseph Beuys. Aktionen. Aktionen Teckningar och objekt 1937 - 1970 zur Samling van der Grinten", Stockholm, Moderna Museet 1971

Kat. Beuys 1974

"Joseph Beuys - Zeichnungen 1946 - 1971", Museum Haus Lange, Krefeld 1974

Kat. Beuys 1977

"Joseph Beuys: The secret block for a secret person in Ireland", Kunstmuseum Basel 1977

Kat. Beuys 1981

"Joseph Beuys. Arbeiten aus Münchener Sammlungen", Städtische Galerie im Lenbach-Haus, München 1981

Kat. Beuys 1986

"Joseph Beuys. Wasserfarben und aquarellierte Zeichnungen 1936 - 1976", hrsg. vom Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 1986

Kat. Beuys 1986b

"Beuys zu Ehren. Zeichnungen, Skulpturen, Objekte, Vitrinen und das Environment "Zeige deine Wunde" von Joseph Beuys. Gemälde, Skulpturen, Zeichnungen, Aquarelle, Environments und Video-Installationen von 70 Künstlern.", hrsg. von Armin Zweite, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1986

Kat. Beuys 1987

"Beuys vor Beuys. Frühe Arbeiten aus der Sammlung van der Grinten", Köln (DuMont) 1987

Kat. Beuys 1988a

"Joseph Beuys und das Kapital", Hallen für neue Kunst, Schaffhausen 1988

Kat. Beuys 1988b

"Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte", hrsg. von Heiner Bastian, Martin-Gropius Bau, Berlin 1988

Kat. Beuys 1990

"Joseph Beuys. Plastische Bilder 1947 - 1970", Galerie der Stadt Kornwestheim 1990

Kat. Beuys 1991a

"Transit. Joseph Beuys. Zeichnungen 1947 - 1977", Text: Gerhard Storck, Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld 1991

Kat. Beuys 1991b

"Transit. Joseph Beuys - Plastische Arbeiten 1947 - 85, Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld 1991

Kat. Beuys 1993a

"Joseph Beuys", Hrsg. von Tobia Bezzola und Harald Szeemann, Kunsthaus Zürich 1993

Kat. Beuys 1993b

"Joseph Beuys, documenta-Arbeit", hrsg. Vom Museum Fridericianum Kassel 1993

Kat. Beuys 1993c

"Joseph Beuys, Werke aus der Sammlung Ulbricht", Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 1993

Kat. Beuys 1996

„Joseph Beuys. The secret block for a secret person in Ireland“, Sammlung Marx, hrsg. von Heiner Bastian, München, Paris, London 1996

Kat. Beuys 1998b

"Joseph Beuys. Zeichnungen zu den beiden 1965 wiederentdeckten Skizzenbüchern "Codices Madrid" von Leonardo da Vinci", hrsg. von Lynne Cooke und Karen Kelly, Düsseldorf 1998

Kat. Beuys 2000

"Joseph Beuys 'Straßenbahnhalttestelle' Ein Monument für die Zukunft", hrsg. vom Freundeskreis Museum Kurhaus und Koekkoeck-Haus Kleve e.V., 2000

Kat. Beuys 2006

"Joseph Beuys. Schwurhand, 20 Zeichnungen 1950-1970", hrsg. von der Pinakothek der Moderne, München 2006

Kat. Beuys - Steiner 2007

"Joseph Beuys - Rudolf Steiner. Zeichnungen - Entwürfe - Skizzen", Rudolf Steiner Archiv 2007

Kat. Beuys 2008

"Beuys. Die Revolution sind wir", Hrsg. von Eugen Blume und Catherine Nichols, Hamburger Bahnhof - Museum der Gegenwart Berlin, Göttingen (Steindl) 2008

Kat. Diva 2000

"Die verletzte Diva: Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts", hrsg. von Silvia Eiblmayer, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München 2000

Kat. Epoche der Moderne 1997

"Die Epoche der Moderne. Kunst im 20. Jahrhundert", hrsg. von Christos M. Joachimides und Norman Rosenthal, Martin-Gropius-Bau, Berlin 1997

Kat. Entgegen 1997

"Entgegen. Religion Gedächtnis Körper in Gegenwartskunst", hrsg. von Alois Kölbl, Gerhard Larcher, Johannes Rauchenberger, Graz 1997

Kat. Fluxus 1994

"Fluxus", hrsg. von Thomas Kellein, Kunsthalle Bielefeld 1994

Kat. Geburt der Zeit 1999

"Geburt der Zeit. Eine Geschichte der Bilder und Begriffe", Museum Fridericianum Kassel 1999

Kat. Getlinger fotografiert Beuys 1990

"Getlinger fotografiert Beuys 1950 - 1963", hrsg. von Gerhard Kaldewei, Städtisches Museum 1990

Kat. Gleichzeitigkeit des Anderen 1987

"Die Gleichzeitigkeit des Anderen. Materialien zu einer Ausstellung", hrsg. von Jürgen Glaesemer, Kunstmuseum Bern 1987

Kat. Happening und Fluxus 1970

"Happening und Fluxus", Kölner Kunstverein 1970

Kat. Kunst auf Zeit 1993

"Kunst auf Zeit", Künstlerhaus, Berlin 1993

Kat. Land Art 1969

"Land Art. Fernsehalerie Gerry Schum", Berlin 1969

Kat. Multiples 1975

"Multiples. Ein Versuch die Entwicklung des Auflagenobjektes darzustellen", hrsg. von René Block, Neuer Berliner Kunstverein, 1975

Kat. Monumente durch Medien ersetzen 1976

"Monumente durch Medien ersetzen", Texte von J. H. Müller, Badischer Kunst- und Museumsverein, Karlsruhe 1976

Kat. Mythos und Ritual 1981

"Mythos und Ritual", Text von H. Billeter, Kunsthaus Zürich 1981

Kat. Nouveaux Réalistes 1963

"Les Nouveaux Réalistes", Neue Galerie im Künstlerhaus, München 1963

Kat. Nouveaux Réalistes 1986

"1960 - Les Nouveaux Réalistes", Kunsthalle Mannheim 1987

Kat. Sechziger. 1986

"Die 60er Jahre", Kunstverein Köln 1986

Kat. Stationen der Moderne 1989

"Stationen der Moderne. Die bedeutendsten Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland", Berlinische Galerie Museum für Kunst, Photographie und Architektur, 1. Auflage 1988, 4. Auflage 1989

Kat. Verschwinden der Ferne. 1990

"Vom Verschwinden der Ferne: Telekommunikation und Kunst", hrsg. von Edith Decker, Deutsches Postmuseum 1990

Kat. Zeitgeist 1982

"Zeitgeist", Text von J. Beuys, Martin-Gropius-Bau 1982

Kat. Zufall als Prinzip 1992

"Zufall als Prinzip. Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts", hrsg. von Bernhard Holiczek und Lida von Mengden, Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen 1992

Kat. Zeit 1985

"Zeit - Die Vierte Dimension in der Kunst", hrsg. von Michel Baudson, Kunsthalle Mannheim 1985

Kat. Zeit -Los 1999

"Zeit - Los", hrsg. von Carl Aigner et al., Kunsthalle Krems 1999

Kaufmann 1988

Franz-Xaver Kaufmann: "Homo Religiosus" in: Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte, hrsg. von Heiner Bastian, Bonn 1988, S. 57-68.

Kaulbach 1971

F. Kaulbach: "Bewegung" in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. von J. Ritter, Basel 1971, Spalten: 864 - 879.

Kellein 1989.

Thomas Kellein: Sputnik-Schock und Mondlandung. Künstlerische Großprojekte von Ives Klein zu Christo, Stuttgart 1989

Kern 1979

Hermann Kern: "Kunst als Gestaltung des Gestaltlosen, über den Einfluss von Physik und Metaphysik auf die Kunst des Zwanzigsten Jahrhunderts" in: Kat. Internationale Biennale für Graphik und visuelle Kunst, Wien 1979, S. 69 - 98.

Kierkegaard 1984

Sören Kierkegaard: Der Begriff Angst, hrsg. von Hans Rochol, Hamburg 1984

Kliege 1999

Melitta Kliege: Funktionen des Betrachters. Modelle der Partizipation bei Joseph Beuys und Antoni Tàpies, München 1999

Klocker 1989

Hubert Klocker: Wiener Aktionismus 1960 - 71, Wien / Köln 1989

Klophaus 1986

Ute Klophaus: Sein und Bleiben. Photographie zu Joseph Beuys, hrsg. vom Bonner Kunstverein, Bonn 1986

Kobusch 1990

Theo Kobusch: "Die Wiederkehr des Mythos. Zur Funktion des Mythos in Platons Denken und in der Gegenwart" in: Mythos. Erzählende Weltdeutung im Spannungsfeld von Ritual, Geschichte und Rationalität, hrsg. von Gerhard Bind und Bernd Effe, Trier, (Wissenschaftlicher Verlag Trier) 1990, S. 13-32.

Koepplin 1988.

Dieter Koepplin: Joseph Beuys. The secret block for a secret person in Ireland, hrsg. von Heiner Bastian, München 1988

Koepplin 1993

Dieter Koepplin: "Zeichnerische Bildekräfte zu begrifflich fundierter Plastik" in: Kat. Joseph Beuys. Vier Bücher aus: PROJEKT WESTMENSCH, hrsg. von der öffentlichen Kunstsammlung Basel, Köln/New York 1993, S. 61 - 85.

Koepplin 2003.

Dieter Koepplin: Joseph Beuys in Basel, Bd. 1: Feuerstätte, München 2003

Koepplin 2006.

Dieter Koepplin: Joseph Beuys in Basel, Bd.2: Zeichnungen und Holzschnitte, München (Schirmer/Mosel), 2006

Körner 1972

S. Körner: "Endlich" in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. von J. Ritter, Basel 1972, S. Spalten 481 - 492.

Koslowski 1995

Peter Koslowski: "Die Rückkehr des Titanen Mensch zur Erde und das Ende der "Geschichte". Jüngers Essay an der Zeitmauer (1959)" in: Ernst Jünger im 20. Jahrhundert, hrsg. von Hans-Harald Müller und Harro Segeberg, München, (Fink) 1995, S. 217 - 248.

Koslowski (Hg.) 1996

Peter Koslowski (Hg.): Die großen Jagden des Mythos. Ernst Jünger in Frankreich, München 1996

Kostelanetz 1983.

Richard Kostelanetz: American Imaginations, Berlin 1983

Kotte 1989

Wouter Kotte: "Die Funktionalität des Hasen bei Beuys" in: Kat. Joseph Beuys. Zeichnungen, Skulptur, Objekte, Multiples, Köln 1989, S. 13 -15.

Kotte 1991

Wouter Kotte: „Denkformen bei Beuys“, in: Joseph Beuys-Tagung, hrsg. von Volker Harlan, Dieter Koepplin, Rudolf Velhagen, Basel (1. – 4.Mai) 1991, S. 49 – 59.

Kotte / Mildner 1986.

Ursula Mildner Wouter Kotte: Das Kreuz als Universalzeichen bei Joseph Beuys, Stuttgart (Ursachhaus), 1986

Kramer 1991

Mario Kramer: Joseph Beuys. "Das Kapital Raum 1970-1977", Heidelberg 1991

Kramer 1995

Mario Kramer: Klang und Skulptur: Der musikalische Aspekt im Werk von Joseph Beuys, Darmstadt 1995

Krockow 1990.

Christian Graf von Krockow: Die Entscheidung. Eine Untersuchung über Ernst Jünger, Carl Schmitt, Martin Heidegger, Frankfurt a.M., New York (Campus), 1990

Krüger 1970.

Teure, saure Heringe. in: Kölner Stadt-Anzeiger Nr. 263, 13. November 1970, S.11.

Krüger / Pehnt 1984

Werner / Pehnt Krüger, Wolfgang: Documenta - Dokumente - Künstler im Gespräch, Köln 1984

Kubitz (Hg) 1997.

P.P. Kubitz (Hg): Der Traum vom Sehen. Zeitalter der Television, 1997

Kubler 1982.

Georg Kubler: Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge, Frankfurt a.M. 1982

Kultermann 1976.

Udo Kultermann: Leben und Kunst, Tübingen 1976

Kuni 2006.

Verena Kuni: Der Künstler als 'Magier' und 'Alchemist' (elektronische Publikation, abzurufen unter: <http://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z2006/0143/pdf/dvk.pdf>), Marburg 2006

Kurnitzky 1980.

Horst Kurnitzky: Das Museum - ein Ort der permanenten Konferenz. Ein Gespräch mit Joseph Beuys. in:Notizbuch 3 1980, S.47-74.

Kuspit 1995

Donald Kuspit: "Die Bezauberung der Desillusionierten, Das letzte Ressort des Künstlers - Joseph Beuys" in: ders.: Der Kult vom Avantgarde-Künstler, Klagenfurt 1995, S. 174 - 209.

Lahann 1981

Birgit Lahann: Ich bin ein ganz scharfer Hase. Beuys-Interview mit Birgit Lahan. in:Stern S.77-82 & 250-253.

Lefebvre 1987

Henri Lefebvre: Kritik des Alltagslebens, Frankfurt a.M. 1987

Lichtenstern 1990.

Christa Lichtenstern: Die Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre Goethes. Von Philipp Otto Runge bis Joseph Beuys, (= Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Bd. I), Weinheim 1990

Lichtenstern 1991

Christa Lichtenstern: "Im Blick auf das zeichnerische Frühwerk. 'Modelle der Transformation müssen diskutiert werden' (Joseph Beuys)" in: Beuys Symposium/Basel 1991, 1991, S. 190-199.

Lichtenstern 1992

Christa Lichtenstern: "Joseph Beuys' Metamorphose - Begriff in der Verständigung mit Goethe und mit Rudolf Steiner" in: dies.: Die Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre Goethes. Von Philipp Otto Runge bis Joseph Beuys. Bd. I: Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, 1992, S. 143 - 155.

Lichtenstern 1992.

Christa Lichtenstern: Metamorphose. Vom Mythos zum Prozessdenken. Ovid-Rezeption ñ Surrealistische Ästhetik und Verwandlungsthematik der Nachkriegskunst, (= Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Bd. II), Weinheim 1992

Lichtenstern 1996

Christa Lichtenstern: "'Plastik von Henry Moore von Beuys'" in: Joseph Beuys Symposium. Kranenburg 1995, hrsg. vom Förderverein "Museum Schloß Moyland e.V." Bedburg-Hau, in Zusammenarbeit mit der Stiftung Museum Schloß Moyland - Sammlung van der Grinten - Joseph Beuys Archiv des Landes Nordrhein-Westfalen, Basel 1996, S. 270 - 277.

Lichtenstern 2000

Christa Lichtenstern: "Klee und Beuys im Gespräch mit Novalis." in: Kat. Klee-Beuys/Bedburg-Haus 2000, S. 100-112.

Lieberknecht 1971

Hagen Lieberknecht: "Auszüge aus einem langen Tonbandinterview von 29.7.1970 zwischen Joseph Beuys und Hagen Lieberknecht" in: Joseph Beuys. Sammlung Lutz Schirmer, hrsg. von Kunstverein St. Gallen, Köln 1971, S. 7-17.

Lieberknecht 1972.

Hagen Lieberknecht: Joseph Beuys. Zeichnungen 1947 - 59 I. Gespräch zwischen Joseph Beuys und Hagen Lieberknecht, geschrieben von Joseph Beuys, Köln (Schirmer Mosel), 1972

Lingner 1985

Michael Lingner: "Philosophische Zugänge zur bildenden Kunst nach 1945" in: Kunstschnrichten, Luzern 1985, S. 15 - 19.

Loquai 1993.

Franz Loquai: Vom Gehen in der Literatur, hrsg. von Klaus Isele, Eggingen (Edition Klaus Isele), 1993

Lurker (Hg) 1991.

Manfred Lurker(Hg): Wörterbuch der Symbolik, Stuttgart (Alfred Kröner Verlag), 1991

Mackensen 1999

Ludolf von Mackensen: Zeitmessung und Zeitvorstellungen in der Geschichte, in: Kat. „Geburt der Zeit. Eine Geschichte der Bilder und Begriffe“, Museum Fridericianum Kassel, 1999, S. 14 – 20,

Malaka 2008.

Stephan Malaka: Die Aktualisierung der Alchemie im Werk von Joseph Beuys - Der Beuys-Block als Manifestation eines okkultistisch geprägten Weltbildes, Elektronische Resource: <http://www.dart-europe.eu/full.php?id=166472>, letzter Zugriff: 17.3.11 2008

Martus 2001.

Steffen Martus: Ernst Jünger, Stuttgart/Weimar 2001

Mauss 1975

Marcel Mauss: "Die Techniken des Körpers" in: ders., Soziologie und Anthropologie, München/Wien 1975, S. 199 - 222.

Meinhardt 1986.

Johannes Meinhardt: Beuys' Schmutz. in: Kunstforum International Bd. 84, 1986, S.202 ff.

Mennekes 1989

Friedrich Mennekes: Beuys zu Christus. Eine Position im Gespräch, Stuttgart 1989

Mennekes (Hg.) 1993

Friedhelm Mennekes(Hg.): Franz Joseph van der Grinten zu Joseph Beuys, Köln 1993

Mennekes 1996

Friedhelm Mennekes: Joseph Beuys: Christus denken, Stuttgart 1996

Mennekes 1996

Friedhelm Mennekes: "Theologische Anmerkungen zum Christus-Impuls bei Joseph Beuys" in: ders.: Joseph Beuys: Christus denken, Stuttgart 1996, S. 197 - 235.

Mennekes / Paas 1989

Friedhelm Mennekes, Sigrun Paas: Der Darmstädter Beuys-Block, Kultur-Stiftung der Länder / Hessisches Landesmuseum, Darmstadt 1989

Mennekes / Röhrig 1994.

Friedhelm Mennekes, Johannes Röhrig: Crucifixus, Freiburg im Breisgau (Herder Verlag), 1994

Mersch 1997

Geplant aber nicht planbar. Ereignis statt Werk: Plädoyer für eine Ästhetik performativer Kunst. in: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 99, 29. April 1997, S.13.

Mersch 2000.

Ereignis und Aura. in: Kunstforum international Bd. 152, Okt.-Dez. 2000, S.94 - 103.

Metken 1989

Metken, Günter: "Mythen in der modernen Malerei. Vom Surrealismus zur Transavantgarde", in: Macht des Mythos - Ohnmacht der Vernunft?, hrsg. von Peter Kemper, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1989, S. 384 – 404.

Meyer 1989

Frank Meyer: "Sichtbare Skulptur - unsichtbare Skulptur. Der Energieplan von Joseph Beuys" in: Die unsichtbare Skulptur. Zum erweiterten Kunstbegriff von Joseph Beuys, hrsg. von der FIU Kassel, Stuttgart, (Urachhaus) 1989, S. 91 - 105.

Meyer 1993

Martin Meyer: Ernst Jünger, München (dtv wissenschaft), 1993

Meyer 1964

R.W. Meyer: Das Zeitproblem im 20. Jahrhunderts, Zürich, Bern, München 1964

Meyer/ Olsen 1982.

Frank Meyer/Eivind Olsen: Zu Gast bei Joseph Beuys. Interview (Jan. 1982). in: Info 3 Nr. 2, (Feb 1982), S. 2,6.

Millauer 1985.

Joseph Beuys. Jeder kriegt sein Fett weg. Interview von Liselotte Millauer. in: Cosmopolitan April 1985, S.28-33.

Molenaars 1984.

De aktie is een uit elkaar genomen skulptuur. Interview met Joseph Beuys. in: Metropolis M Nr. 3, S.26-28.

Müller 1993.

Martin Müller: Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt, Schamanismus und Erkenntnis im Werk von Joseph Beuys, Alfter 1993

Müller 2000

Maria Müller: "Joseph Beuys: "Ich bin ein Sender, ich strahle"" in: Ausst. - Kat. Ich ist etwas anderes, Düsseldorf 2000, S.

Müller/Müller (Hg.) 2003.

Lutz Müller und Anette Müller (Hg.): Wörterbuch der Analytischen Psychologie, Düsseldorf, Zürich (Walter), 2003

Murken 1979.

Axel Hinrich Murken: Joseph Beuys und die Medizin, Münster 1979

Niccolini 2001.

Elisabetta Niccolini: Der Spaziergang des Schriftstellers. Lenz von Georg Büchner, Der Spaziergang von Robert Walser, Gehen von Thomas Bernhard, Weimar 2001

Nielson 2009

Cathrin Nielson: "... und die Substanz natürlich ist allein schon ein seelischer Prozess" in: Ausst.-Kat. Beuys. Die Revolution sind wir, hrsg. von Eugen Blume und Catherine Nichols, Berlin, (Steidl) 2009, S. 359 - 361.

Nöth 1972.

W. Nöth: Strukturen des Happenings, Hildesheim / New York 1972

Nowald 1971

Karlheinz Nowald: "Realität/Beuys/Realität" in: Ausst.-Kat. Realität Realismus Realität, van der Heydt-Museum Wuppertal 1971, S. 113 - 136.

Oellers 1993

Adam C. Oellers: "Beiträge zu Joseph Beuys" in: Übergänge. Beiträge zur Kunst und Architektur im Rheinland., Alfter, (VDG Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften) 1993, S. 209 - 257.

Oellers/Spiegel 1995.

Adam C. Oellers, Sibille Spiegel: Wollt ihr das totale Leben? Fluxus und Agit-Pop der sechziger Jahre in Aachen, Aachen 1995

Oliva 1986.

Der Tod hält mich wach. Joseph Beuys im Gespräch mit Achille Bonito Oliva (1973), München, 1986

Oltmanns 1994.

Antje Oltmanns: "Der Werkstoff letztendlich ist ... neu zu bilden" Joseph Beuys für und wider die Moderne, Ostfildern 1994

Paas o.J

Sigrun Paas: Der Block Beuys im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt, Blätter für Besucher 11, hrsg. vom Hessischem Landesmuseum, Darmstadt

Paas 1995

Sigrun Paas: "Joseph Beuys und Rudolf Steiner. Steiners anthroposophische Vorträge als Inspirationsquelle" in: Vorträge zum Werk von Joseph Beuys, hrsg. vom Arbeitskreis Block Beuys Darmstadt, Darmstadt 1995, S. 85 - 98.

Paflik 1997

Hannelore Paflik: Kunst und Zeit: Zeitmodelle in der Gegenwartskunst, München 1997

Paflik (Hg.) 1987.

Hannelore Paflik (Hg.): Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft, Weinheim 1987

Krüger / Pehnt 1982.

Werner Krüger und Wolfgang Pehnt Joseph Beuys: Die Fett-Ecke ist nur ein kleines Glied innerhalb einer langen Reihe von Begriffen. in: Werner Krüger, Wolfgang Pehnt: Künstler im Gefspäch, Dokumenta - Dokumente - Künstler im Gespräch S.36 - 51.

Plard 1965

Henri Plard: "Ernst Jüngers Wende. "An der Zeitmauer" und "Der Weltstaat"" in: Wandlung und Wiederkehr. Ernst Jünger zum 70. Geburtstag, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, Aachen 1965, S.

Plessner 2005

Helmut Plessner: Zur Anthropologie des Schauspielers, in: ders. Gesammelte Schriften, hrsg. von Günter Dux, u.a., Frankfurt am Main 1982, S. 399 - 418, S. 407, zit. nach: Fischer-Lichte 2004, S. 129

Pochart 1996

Götz Pochart: "Das Zeitproblem in der Kunstwissenschaft" in: Bild-Zeit, Wien - Köln - Weimar 1996, S. 7 - 26.

Pohlen 1978

Annelie Pohlen Interview mit Joseph Beuys. in: heute Kunst, Nr. 21, S.18.

Pohlen (Hg.) 1982.

Annelie Pohlen (Hg.): Zeichen und Mythen, Orte der Entfaltung, Köln 1982

Prümm 1976

Karl Prümm: "Vom Nationalisten zum Abendländer. Zur politischen Entwicklung Ernst Jüngers" in: Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur, hrsg. von Reinhold Grimm und Jost Hermand, Frankfurt a.M., (Suhrkamp) 1976, S. 7 - 29.

Rappmann (Hg.) 1992.

Rainer Rappmann (Hg.): Joseph Beuys. Kunst = Kapital, Wangen im Allgäu (FIU Verlag), 1992

Raussmüller-Sauter (Hg.) 1988.

Christel Raussmüller-Sauter (Hg.): Joseph Beuys und das Kapital, Hallen für neue Kunst, Schaffhausen 1988

Rautmann / Schalz 1998

Peter Rautmann, Nicolas Schalz Der Schöpfungsmythos - Rettung und Destruktion. Joseph Beuys, Hirschdenkmäler - Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch 1982 - 84. in: Kreuz- und Quergänge durch die Moderne Bd. 2, S.1092 - 1109.

Rautmann / Schalz 1998a.

Peter Rautmann, Nicolas Schalz Ein Denkmal ohne Dauer. Joseph Beuys, Straßenbahnhaltestelle, 1976, Gerhard Merz, Vittoria del Sole, 1987. in: Kreuz- und Quergänge durch die Moderne Bd. 1, S.366 - 378.

Reuther 1969

Hanno Reuther: "Werkstattgespräch mit Joseph Beuys" in: Ausst.-Kat. Joseph Beuys. Werke aus der Sammlung Ströher, Kunstmuseum Basel, 1969, S. 41.

Reuther 1998.

Hanno Reuther: Himmel und Hölle: Beuys. Vier kritische Umrundungen 1977 bis 1987, 1998

Riedl 1982.

Peter Anselm Riedl Joseph Beuys - Zirkulationszeit. in: Imagines 2, Bücher für neue Kunst 1982

Rinn 1978

Ludwig Rinn: Joseph Beuys. Zeichnungen Objekte, Bremerhaven 1978

Röhrig (Hg.) 1991

Johannes Röhrig (Hg.): Beuys MANRESA. Zeichnungen, Fotos und Materialien zu einer Fluxus-Demonstration, Köln (Kunst-Station Sankt Peter), 1991

Rohsman 1984

A. Rohsman: Manifestationsmöglichkeiten von Zeit in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts, Hildesheim / Zürich / New York 1984

Romain / Wedewer 1972

Lothar Romain, Rolf Wedewer,: Über Beuys, Düsseldorf 1972

Rosa / Weber 2008

"Die Gegenwart schrumpft". Der Soziologe Hartmut Rosa erklärt in SZ Wissen, wie die soziale Beschleunigung die Gesellschaft und das Ich in Gefahr bringt. Interview mit Christian Weber. In: Süddeutsche Zeitung vom 13. Dezember 2008, online unter: www.eilkrankheit.de/Interviews/iv2.pdf, zuletzt abgerufen am 23.08.2016.

Rosenthal 1991

Norman Rosenthal: Joseph Beuys. Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch, Frankfurt a.M., 1991

Rywelski 1970.

Einzelheiten. Interview Helmut Rywelski mit Joseph Beuys, Heute ist jeder Mensch eine Sonnenkönig. in: Art Intermedia, Buch 3 18.05.1970, o.S.

Sandbothe / Zimmerli 1993

Mike Sandbothe und Walter Ch. Zimmerli: Klassiker der modernen Zeitphilosophie, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1993

Sauerbier 1978

S.D. Sauerbier Soziale Prozesse und Kunst: Kunst als sozialer Prozess. Sozialer Prozess als Kunst. in: Kunstforum international Bd. 27, Nr. 3, 1978, S.19 - 99.

Sauerländer 2003

Von einem der auszog, sich vor den Bildern zu fürchten. Bescheidener Vorschlag, einen neuen Ikonoklasmus betreffend. in: Süddeutsche Zeitung Nr. 158, 12./13.07.2003, S.14.

Schallhorn 1995

Andreas Schallhorn: Joseph Beuys: "Das Ende des 20. Jahrhunderts", Theorie der Gegenwartskunst: 3, Münster 1995

Schata (Hg.) 1977

Peter Schata (Hg.): Documente No 1 - Abendunterhaltung, Achberg 1977

Schauer 1977

Lucie Schauer: Kunstübermittlungsform, vom Tafelbild zum Happening, Berlin 1977

Schellmann (Hg.) 1992

Jörg Schellmann (Hg.): Joseph Beuys, Die Multiples . Werkverzeichnis der Auflagenobjekte und Druckgraphik 1965 - 1986, 1. Auflage 1971, 7. neu bearbeitete Auflage, München/New York 1992

Schellmann / Klüser. 1977

Jürg Schellmann, Bernd Klüser.: Joseph Beuys - Multiplizierte Kunst. Werkverzeichnis, 4. Auflage, München 1977

Schepers 1998

Wolfgang Schepers: '68 - Design und Alltagskultur zwischen Konsum und Konflikt, Köln 1998

Schestag 1997a

Thomas Schestag: "Piedestal" in: Honoré de Balzac: Theorie des Gehens, Lana, Wien, Zürich (Edition Howeg und edition per procura) 1997a, S. 7 - 67.

Schestag 1997b

Thomas Schestag: "Souterrain" in: Honoré de Balzac: Theorie des Gehens, Lana, Wien, Zürich ,(Edition Howeg und edition per procura) 1997b, S. 7 - 67.

Schilling 1978

Jürgen Schilling: Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben, Luzern / Frankfurt a.M. 1978

Schneede 1994

Uwe M. Schneede: Joseph Beuys - Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis, Ruit bei Stuttgart 1994

Schrenk 1984

Klaus Schrenk: Aufbrüche, Manifeste, Manifestationen. Positionen in der bildenden Kunst zu Beginn der 60er Jahre in Berlin, Düsseldorf und München, Köln 1984

Schröder 1990

Johannes Lothar Schröder: Identität. Überschreitung / Verwandlung Happening, Aktionen und Performance von bildenden Künstlern, München 1990

Schult 1971

Arthur Schult: Astrosophie als kosmische Signaturenlehre des Menschenbildes, Bietigheim 1971

Schulz 1994

Winfried Schulz: "Medienwirklichkeit und Medienwirkung. Aktuelle Entwicklungen der Massenkommunikation und ihre Folgen" in: Gestern begann die Zukunft: Entwicklung und gesellschaftliche Bedeutung der Medienvielfalt, Hrsg von Hilmar Hoffmann, Darmstadt 1994, S. 122 - 144.

Schuster 1995

Peter-Klaus Schuster: "Das Ende des 20. Jahrhunderts" in: Deutsche Kunst seit 1960, Sammlung Prinz Franz von Bayern, hrsg. von Carla Schulz-Hoffmann und Peter-Klaus Schuster, München 1995, S. 39 - 53.

Schwarz 1962

Hans-Peter Schwarz: Der konservative Anarchist. Politik und Zeitkritik Ernst Jüngers, Freiburg im Breisgau (Rombach & Co.), 1962

Schwarz 1996

Hans-Peter Schwarz: "Das planetarische Zeitalter. Zeitkritik und Zeitfremdheit bei Ernst Jünger." in: Jahrbuch für finnisch-deutsche Literaturbeziehungen. Mitteilungen aus der Deutschen Bibliothek, 1996, S. 169 - 180.

Schwebel 1979

Horst Schwebel: "Gespräch mit Joseph Beuys (1978)" in: Glaubwürdig. Fünf Gespräche über heutige Kunst und Religion bei Joseph Beuys, Heinrich Böll, Herbert Falken, Kurt Marti, Dieter Wellershof, München 1979, S. 15 - 43.

Seckel 1978

Dietrich Seckel: "Die Dimension der Zeit in der Kunst Ostasiens" in: Asiatische Studien, Etudes Asiatiques, Bern 1978, S. 66-96.

Sieferle 1991

Rolf Peter Sieferle: "Ernst Jüngers Versuch einer heroischen Überwindung der Technikkritik" in: Selbstverständnisse der Moderne. Formationen der Philosophie, Politik, Theologie und Ökonomie, hg. v. Günter Figal u. Rolf Perter Sieferle, Stuttgart ,(Metzler) 1991, S. 133-173.

Siepmann 1984

Eckhard Siepmann: Che Schah Shit. Die Sechziger Jahre zwischen Cocktail und Molotow, Berlin 1984

Spielmann 1980

Heinz Spielmann: Das parodierte Kunsturteil oder Ein Fall Beuys, Goslar 1980

Stachelhaus 1973

Phänomen Beuys. in: Magazin Kunst 50 (26. 2 . 1973), S.29-46.

Stachelhaus 1987

Heiner Stachelhaus: Joseph Beuys, Düsseldorf (classen), 1987

Steffen 2001

Martus Steffen: Ernst Jünger, Stuttgart / Weimar 2001

Steiner 1959

Rudolf Steiner: Von der Initiation. Von Ewigkeit und Augenblick. Von Geisteslicht und Lebensdunkel, Hrsg. von Edwin Froböse, 1. Auflage, Berlin 1918, 3. Auflage, Dornach/Schweiz (Verlag der Rudolf Steiner Nachlass-Verwaltung, 1959

Stemmler 1992

Dierk Stemmler: "Zu den Multiples von Joseph Beuys" in: Joseph Beuys: Die Multiples, hrsg. von Jörg Schellmann, München / New York 1992, S. 541 ff.

Stevens 2004

Anthony Stevens: Jung, Wiesbaden (Panorama Verlag), 2004

Struycken 1980.

Beuys in Rotterdam. Diskussie Joseph Beuys - Peter Struycken, 19. April 1980, Museum Beuymans-van-Beuningen, Rotterdam 1980

Stüttgen 1983

Johannes Stüttgen: Professor lag der Länge nach in Margarine- über den "erweiterten Kunstbegriff" und Filz und Fett, Düsseldorf 1983

Stüttgen 1988

Johannes Stüttgen: Zeitstau: im Kraftfeld des erweiterten Kunstbegriffs von Joseph Beuys, Stuttgart 1988

Stüttgen 1996

Johannes Stüttgen: "Zeitbegriffe bei Jean Gebster und Joseph Beuys" in: Jahresschrift der Jean Gebser Gesellschaft. Beiträge zur integralen Welt-sicht, Schaffhausen 1996, S. 49 -59.

Syring (Hg.) 1990

Marie Luise Syring (Hg.): Um 1968: konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft, Köln 1990

Theissing 1987.

Heinrich Theissing: Die Zeit im Bild, Darmstadt 1987

Thönges-Stringaris 1988

Eine andere Lage von Kraft und Energie. Zum Kunst- und Kulturbegriff von Joseph Beuys. in: Kunstforum international Band 93, Feb./März 1988, S.150 - 158.

Tisdall 1976

Caroline Tisdall: Joseph Beuys. Coyote, 1980, 2, München 1976

Tisdall 1977

Carolin Tisdall: "Über Fett, Honig und anderes" in: Kat. Joseph Beuys: The secret block for a secret person in Ireland, Kunstmuseum Basel 1977, S.

Tisdall 1979.

Caroline Tisdall: Joseph Beuys, Kat. Solomon R. Guggenheim Museum New York, 1979

Tisdall 1998.

Caroline Tisdall: Joseph Beuys: we go this way, London (Violette Ed.), 1998

Torcelli 1996.

Nicoletta Torcelli: Video Kunst Zeit: von Acconci bis Viola, Weimar 1996

Traeger 2004.

Jörg Traeger: Kopfüber. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts, München 2004

Uhde-Stahl 2000

Brigitte Uhde-Stahl: Von der Kreuzigung zur Auferstehung: Betrachtungen zum Thema Leiblichkeit und Zeit in Joseph Beuys' Stuttgarter 'Kreuzigung'. in: Münster , Bd. 53, Nr. 4, S. 338 – 340.

Unesco (Hg) 1996.

Unesco (Hg): Vergängliche Kunst, Paris 1996

Verspohl

Franz-Joachim Verspohl: Joseph Beuys. in: Allgemeines Künstlerlexikon, S.295-306.

Verspohl 1987.

Franz-Joachim Verspohl: Joseph Beuys. Das Kapital Raum 1970-77, erschienen in der Reihe kunststück, hrsg. von Klaus Herding, 1. Auflage 1984, Frankfurt a.M. 1987

Verspohl 1993

Franz-Joachim Verspohl: "Plastik = Alles: Zu den 4 Büchern aus: "Projekt Westmensch" von Joseph Beuys" in: Ausst.-Kat. Joseph Beuys. Vier Bücher aus: PROJEKT WESTMENSCH, hrsg. von der öffentlichen Kunstsammlung Basel, Köln / New York 1993, S. 8 - 28.

Vinzens 1992

Albert Vinzens: Beuys und die Anthroposophie. in: Die Drei 9, S.738 ff.

Vischer 1983

Theodora Vischer: Beuys und die Romantik. Individuelle Ikonographie, individuelle Mythologie, Köln 1983

Vischer 1991

Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes, Köln 1991

Vischer (Hg) 1992

Theodora Vischer (Hg): Transform, Basel 1992

Vries (Hg.) 1974

Gerd de Vries (Hg), Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965, Köln 1974

Waberer 1990

Keto von Waberer: "Das nomadische spielt eine Rolle von Anfang an. Interview von Keto von Waberer" in: Joseph Beuys. Eine innere Mongolei, hrsg. von Carl Haenlein, Kestner-Gesellschaft Hannover, 1990, S. 197 - 221.

Wagner 1993

Monika Wagner: Sack und Asche. , Materialgeschichten aus der Hamburger Kunststhalde, hrsg. von Uwe M. Schneede, Hamburg 1993

Wedewer 1977

Hirsch und Elch im zeichnerischen Werk von Joseph Beuys. in: Pantheon Jg.XXXV, Heft I, 1977, S.50 - 58.

Wedewer 1993

Rolf Wedewer: "Anmerkung zum Prinzip Vertikal" in: Festschrift für Siegfried Salzmann, hrsg. vom Kunstverein Bremen, Bremen 1993, S. 111 - 129.

Wedewer 1993

Rolf Wedewer: "Joseph Beuys. Die Zeichnungen" in: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München 1993

Weis (Hg.) 1995

Kurt Weis(Hg.): Was ist Zeit? Zeit und Verantwortung in Wissenschaft, Technik und Religion, Nördlingen 1995

Weizsäcker 1942

Viktor von Weizsäcker: "Gestalt und Zeit" in: Gesammelte Schriften, Der Gestaltkreis Theorie der Einheit von Wahrnehmen und Bewegen, hrsg. von Peter Achilles, Dieter Janz, Martin Schrenk, Carl Friedrich von Weizsäcker, Frankfurt a.M. ,(Suhrkamp) 1942, S. 339 - 382.

Wendorff 1985.

Rudolf Wendorff: Zeit und Kultur. Geschichte des Zeitbewusstseins in Europa, 1980, 3. Auflage, Wiesbaden 1985

Wendorff 1987.

Rudolf Wendorff: Tyrannei der Zeit? Anmerkungen zu unserem selbstgestrickten Zeitnetz. in: Universitas Nr. 4, 1987, S.333 - 340.

Werner 1988

K. Werner: Bildstörung. Über anderes Material und anderes Denken in den 60er und 70er Jahren. in: Bildende Kunst Ht. 9, 1988

Whitrow 1991.

Gerald James Whitrow: Die Erfindung der Zeit, Orig. Ausg. Time in History, 1988, Hamburg 1991

Wick 1973/74.

Theorie des Happenings. in: Kunstforum international Bd. 8/9 und Bd. 10, S.106 - 144 und 171 - 194.

Wick 1973/74.

Rainer Wick: Theorie des Happenings (2. Bd.), 1973/74

Wick 1975.

Rainer Wick: Zur Soziologie intermediärer Kunstpraxis. Happening, Fluxus, Aktionen, Köln 1975

Wieland 1971

W. Wieland: "Dauer" in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. von J. Ritter, Basel 1971, S. Spalten: 26 - 28.

Wiese (Hg.) 1987

Stephan von Wiese (Hg): Brennpunkt Düsseldorf. Joseph Beuys. Die Akademie. Der allgemeine Aufbruch, hrsg. von Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1987

Wijers 1992

Louwrien Wijers: Schreiben als Plastik 1978 - 1987, Amsterdam 1992

Wulf 2001

Christoph Wulf: "Der mimetische Körper, Handlungen und Material im künstlerischen Prozess" in: Das Interesse am Körper, hrsg. von Doris Schuhmacher-Chilla, Essen 2001, S. 98 - 105.

Zaunschirm 1973

Thomas Zaunschirm: Zeit und Raum als Determinanten kunstwissenschaftlicher Methodologie, Salzburg 1973

Wiemer / Zechner 2005

Serjoscha Wiemer, Anke Zechner: "Zwischen Langeweile und Zerstreuung.

Von der Zeiterfahrung der Moderne zur Utopie des Kinos." in: Zum Zeitvertreib. Strategien - Institutionen - Lektüren - Bilder., hrsg. von Karschnia, Alexander / Kohns, Oliver / Kreuzer, Stefanie / Spies, Christian, Bielefeld 2005, S. 47-58.

Zuch 2004

Rainer Zuch: Die Surrealisten und C. G. Jung : Studien zur Rezeption der analytischen Psychologie im Surrealismus am Beispiel von Max Ernst, Victor Brauner und Hans Arp / Rainer Zuch, Marburger Studien zur Kunst - und Kulturgeschichte, Bd. 6, Weimar 2004

Zumdick 1999

Wolfgang Zumdick: Das Geheimnis des Tauchbads. Zur Geschichte der abendländischen Metaphysik von Platon bis Beuys, Stuttgart (Mayer), 1999

Zumdick 2001a

Wolfgang Zumdick: Der Tod hält mich wach. Joseph Beuys - Rudolf Steiner. Grundzüge ihres Denkens, Dornach (Schweiz) (Pforte Verlag), 2001

Zumdick 2001b

Wolfgang Zumdick: Über das Denken bei Joseph Beuys und Rudolf Steiner, 1. Auflage 1995, 2. Aufl., Dornach (Wiese), 2001

Zumdick 2002.

Wolfgang Zumdick: Pan XXX ttt: Joseph Beuys als Denker Sozialphilosophie - Erkenntnistheorie - Anthropologie, Stuttgart, Berlin (Meyer), 2002

Abbildungsverzeichnis

Alle Werke stammen, soweit nicht anders angegeben, von Joseph Beuys.
Die Angabe der Größe erfolgt in Höhe x Breite x Tiefe

Abb. 1:

O.T. 1983 – 1985, Bleistift auf Papier, 10,5 x 14,7 cm,
Joseph Beuys Estate, © VG Bild-Kunst, Bonn 2016

Abb. aus: Joseph Beuys: Das Geheimnis der Knospe zarter Hülle: Texte 1941 -
1986, Hrsg. von Eva Beuys, München (Schirmer Mosel), 2000, S. 165

Abb. 1a:

O.T. 1983 – 1985, Bleistift auf Papier, je 14,7 x 10,6 cm,
Joseph Beuys Estate, © VG Bild-Kunst, Bonn 2016

Abb. aus: Joseph Beuys: Das Geheimnis der Knospe zarter Hülle: Texte 1941 -
1986, Hrsg. von Eva Beuys, München (Schirmer Mosel), 2000, S. 163

Abb. 2:

Hirsche, 1954, Bleistift und Beize/Eisenchlorid auf Papier, 21,0 x 29,8 cm,
Kunstmuseum Basel, © VG Bild-Kunst, Bonn 2016, Foto: Martin Bühler

Abb. aus: Dieter Koeplin: Joseph Beuys in Basel, Bd. 2: Zeichnungen und Holz-
schnitte, München (Schirmer/Mosel), 2006, S. 205

Abb. 3:

Partitur für Dieter Koeplin, 1989, Tinte auf Papier, 21 x 29,4 cm,
Sammlung Lothar Schirmer, München, © VG Bild-Kunst, Bonn 2016

Abb. aus: Dieter Koeplin: Joseph Beuys in Basel, Bd. 1: Feuerstätte, München
2003, S.73, Abb. 42

Abb. 4

Unbetitelt, 1971, Filzstift auf Papier
© VG Bild-Kunst, Bonn 2016

Abb. aus "Beuys. Die Revolution sind wir", Hrsg. von Eugen Blume und Catheri-
ne Nichols, (ohne Angabe der Größe), Berlin 2008, S. 370,

Abb. 5

Pfahlkreuz und Wurfkreuz mit Stoppuhr, ca.1953

Wurfkreuz aus Bronze, Spielzeug-Stoppuhr auf Bronzeplatte

Platte 33 x 25,5 x 3,2 cm, © VG Bild-Kunst, Bonn 2016, Foto: Courtesy Galerie
Heinz Holtmann

Abb. aus: Homepage: www.galerie-holtmann.de, letzter Zugriff: 12. April 2011

Abb. 6

Wurfkreuz mit Uhr, Bronze mit dunkelbrauner Patina und Stoppuhr

1952, 18,7 x 13 x 2 cm, , © VG Bild-Kunst, Bonn 2016, Foto: Galerie Thomas,
München

Abb. aus: Homepage, www.galerie-thomas.de, letzter Zugriff: März 2011

Abb. 7

Ich ernähre mich durch Kraftvergeudung, 1978

Beschrifteter Pappteller, 12 x 17,5 cm,

Exemplar 10/120;

Edition der Galerie Erhard Klein, Bonn,

© VG Bild-Kunst, Bonn 2016, Foto: Franz Fischer, Bonn

Abb. aus: Homepage, www.galerie-klein.de, letzter Zugriff: März 2011

Abb. 8

Unbetitelt (Evolution) 1972, Bleistift auf Papier, 29,7 x 42,5 cm

Kunstmuseum Basel, © VG Bild-Kunst, Bonn 2016, Foto: Kurt Wyss

Abb. aus: "Beuys. Die Revolution sind wir", Hrsg. von Eugen Blume und Catherine Nichols, Berlin 2008, S. 313

Abb. 9

O. T., 1958 – 1982, ohne Angabe des Materials[wohl Bleistift auf Papier des Hotels Grande, Bretagne, 12,1 x 8 cm, Joseph Beuys Estate, © VG Bild-Kunst, Bonn 2016

Abb. aus Joseph Beuys: Das Geheimnis der Knospe zarter Hülle : Texte 1941 - 1986, Hrsg. von Eva Beuys, München (Schirmer Mosel), 2000, S. 144 f.

Abb. 10

The Pack, (das Rudel) 1969, VW Bus Baujahr 1961, 24 Schlitten, Stablampen, Filzdecken, Fettplastiken, Abbindegurte, 200 x 400 x 100 cm

Museumslandschaft Hessen Kassel, Neue Galerie, © VG Bild-Kunst, Bonn 2016

Abb. 11

„Freitagsobjekt »1a gebratene Fischgräte« 1970, Düsseldorf,

Foto: Bernd Jansen

© für Künstler und Fotograf: VG Bild-Kunst, Bonn 2016

Abb. aus: Joseph Beuys. 1a gebratene Fischgräten, Berlin, 1972, S. 40

Abb. 12

„Freitagsobjekt »1a gebratene Fischgräte« 1970, Düsseldorf,

Foto: Bernd Jansen

© für Künstler und Fotograf: VG Bild-Kunst, Bonn 2016

Abb. aus: Joseph Beuys. 1a gebratene Fischgräten, Berlin, 1972, S. 49.

Abb. 13

E. Ratdolt, Flores Albumasaris, 1488 Korrespondenzen der Tierkreiszeichen und Körperteile.

Abb. 14

IV,15, 1974, Schreibmaschinenabschrift des Notats von Joseph Beuys 20,9 x

29,6 cm, Joseph Beuys Estate, Düsseldorf, © VG Bild-Kunst, Bonn 2016

Abb. aus: Joseph Beuys: Das Geheimnis der Knospe zarter Hülle : Texte 1941 - 1986, Hrsg. von Eva Beuys, München (Schirmer Mosel), 2000, S. 208

Abb. 15

Verbrannte Tür, Schnabel und Hasenohren, 1953

(Hasenohren und Reiherschädel von Beuys 1958 hinzugefügt),
210 x 108 x 10 cm, Museum moderner Kunst, Stiftung Ludwig Wien,
© VG Bild-Kunst, Bonn 2016

Abb. aus: Dieter Koeplin: Joseph Beuys in Basel, Bd. 1: Feuerstätte, München
2003, S. 49

Abb. 16

Ritual- und Zauberstab der Batak, Nord-Borneo,

Abb. aus: Rolf Wedewer: "Anmerkung zum Prinzip Vertikal" in: Festschrift für
Siegfried Salzmann, hrsg. vom Kunstverein Bremen, Bremen 1993, S. 111 – 129,
hier: S. 112 (ohne weitere Angaben).

Abb. 17

Straßenbahnhaltestelle. Ein Monument für die Zukunft, (Venedig) 1976,

Eisen, Gußeisen, Schienen: 860 x 10,5 x 15 cm, 4 Zylinder: Länge: 61 cm,
Durchmesser: 45 cm, Länge: 59 cm, Durchmesser: 38 cm, Länge: 51 cm,
Durchmesser: 44 cm, Länge: 73 cm, Durchmesser: 51 cm, Säule: 376, 5 x 28 x
45 cm, 22 Stangen, variierende Längen, Kurbel: 103 x 101 x 104 cm

Kröller-Müller Museum Otterlo

© VG Bild-Kunst, Bonn 2016, Foto: Horst Schwebel

Abb. aus: „Joseph Beuys 'Straßenbahnhaltestelle' Ein Monument für die Zu-
kunft", hrsg. vom Freundeskreis Museum Kurhaus und Koekkoeck-Haus Kleve
e.V., 2000, o. S.

Abb. 18:

**Woman with bag and crooked staff, 1948/1953, Bleistift auf Papier, 36,6 x 14,1
cm,**

Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Sammlung Marx,

© VG Bild-Kunst, Bonn 2016

Abb. aus: „Joseph Beuys. The secret block for a secret person in Ireland, Samm-
lung Marx, hrsg. von Heiner Bastian, München 1988, Abb.118.

Abb. 19:

Für Filz- und Fetträume, 1967, Bleistift auf Papier, 36,6 x 24,6 cm,

Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Sammlung Marx, © VG Bild-Kunst,
Bonn 2016

Abb. aus: „Joseph Beuys. The secret block for a secret person in Ireland,
Sammlung Marx, hrsg. von Heiner Bastian, München 1988, Abb. 403

Abb. 20

Detail von Abb. 19

Abb. 21

----- ?, 1960, Bleistift auf Papier, 20,7 x 29,4 cm,

Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Sammlung Marx, © VG Bild-Kunst,
Bonn 2016

Abb. aus: „Joseph Beuys. The secret block for a secret person in Ireland, Samm-
lung Marx, hrsg. von Heiner Bastian, München 1988, Abb. 295

Abb. 22

----- ?, 1958, Bleistift auf Papier, 20,9 x 14,6 cm,

Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Sammlung Marx, © VG Bild-Kunst, Bonn 2016

Abb. aus: „Joseph Beuys. The secret block for a secret person in Ireland, Sammlung Marx, hrsg. von Heiner Bastian, München 1988, Abb. 219

Abb. 23:

----- ?, 1958, Goldbronze, Bleistift auf Papier, 27,4 x 21 cm,

Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Sammlung Marx, © VG Bild-Kunst, Bonn 2016

Abb. aus: „Joseph Beuys. The secret block for a secret person in Ireland, Sammlung Marx, hrsg. von Heiner Bastian, München 1988, Abb. 242

Abb. 24

THE HEATH (Feuerstätte) 1968 - 1974,

Raumplastik mit Elementen aus Kupfer, Eisen, Filz, Holz und Kreide (Wagen, z. T. mit Filz umwickelte Kupfer- und Eisenstäbe, Wandtafeln), 30 x 44.5 x 185 cm (Wagen mit Deichsel)

| 89.5 x 103.5 cm (linke Tafel) | 87 x 136.5 cm (mittlere Tafel) | 91 x 103.5 cm

(rechte Tafel) | Länge: 92 cm (Metallstäbe) | Länge: 104 cm (Metallstäbe) | Länge: 224 cm (Metallstäbe)

Kunstmuseum Basel

© VG Bild-Kunst, Bonn 2016, Foto: Courtesy Ronald Feldmann Fine Arts, New York

Abb. aus Dieter Koepplin: Joseph Beuys in Basel, Bd. 1: Feuerstätte, München 2003, S. 163,

Abb. 25 bis 34

EURASIENSTAB 82 min fluxorum organum,

Aktion am 02.07.1986 in Antwerpen, Wide White Space Gallery, Filmstill aus der Kopie des Videofilms von Paul de Frau (Kamera), 16 mm, s/w, Ton, Fragment 22 min, 1968, hrsg. vom Joseph Beuys Medien-Archiv, Berlin 2005, © VG Bild-Kunst, Bonn 2016

Abb. 35

Partitur Ästhetik = Mensch, 1971, Bleistift auf Papier, 28,2 x 21, 2 cm,

Städtische Galerie im Lenbachhaus München, © VG Bild-Kunst, Bonn 2016

Abb. aus "Beuys. Die Revolution sind wir", Hrsg. von Eugen Blume und Catherine Nichols, 2008, S. 187. Wiederum Abdruck aus: Joseph Beuys: Das Geheimnis der Knospe zarter Hülle : Texte 1941 - 1986, hrsg. von Eva Beuys, München (Schirmer Mosel), 2000, S. 350.

Abb. 36

wie Abb. 25

Abb. 37:

Daisenryō-Kofun, wahrscheinlich das Grab von Kaiser Nintoku in Sakai, Osaka, Japan (5. Jahrhundert),

Abb. aus: Wikipedia: <http://de.wikipedia.org/wiki/Nintoku>, letzter Zugriff: 28.08.16

Abb. 38:

Schlüssellochfenster von Santa Eufemia de Ambía (Galicien) 11. Jh.,
Abb. aus: Wikipedia: http://de.wikipedia.org/wiki/Mozarabische_Architektur,
letzter Zugriff 12. April 2011

Nicht in allen Fällen war es möglich die Rechteinhaber der Fotografien zu ermitteln. Selbstverständlich werden berechnete Ansprüche im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

Hierdurch erkläre ich, dass ich meine Dissertation

Was nun mit der Zeit?

Ein Plädoyer Joseph Beuys' für einen erweiterten Zeitbegriff

selbständig ohne unerlaubte Hilfe angefertigt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwendet und alle Stellen, die anderen Quellen dem Sinn nach entnommen sind, durch Angabe der Herkunft kenntlich gemacht habe. Alle wörtlich entnommenen Stellen habe ich als Zitate gekennzeichnet.

Die Dissertation hat in ihrer jetzigen oder einer ähnlichen Form weder ganz noch in Teilen einer in- oder ausländischen Hochschule zu Prüfungszwecken vorgelegen.

Kaiserslautern, den 30. April 2011

Svenja Kriebel